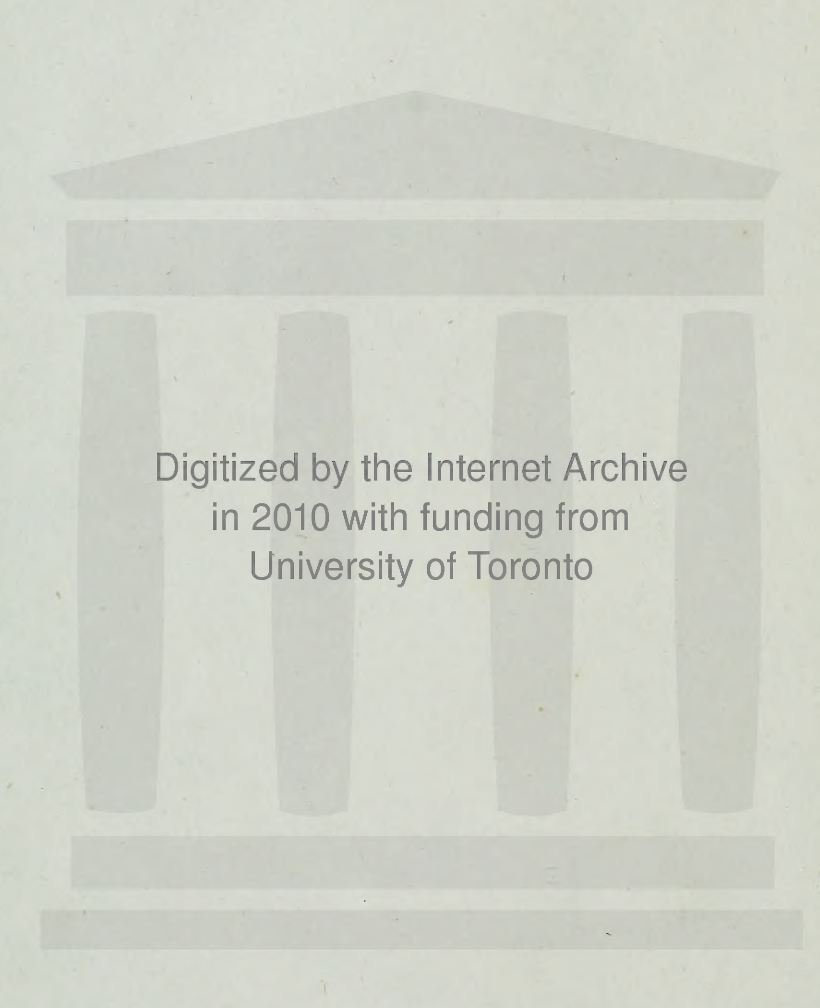
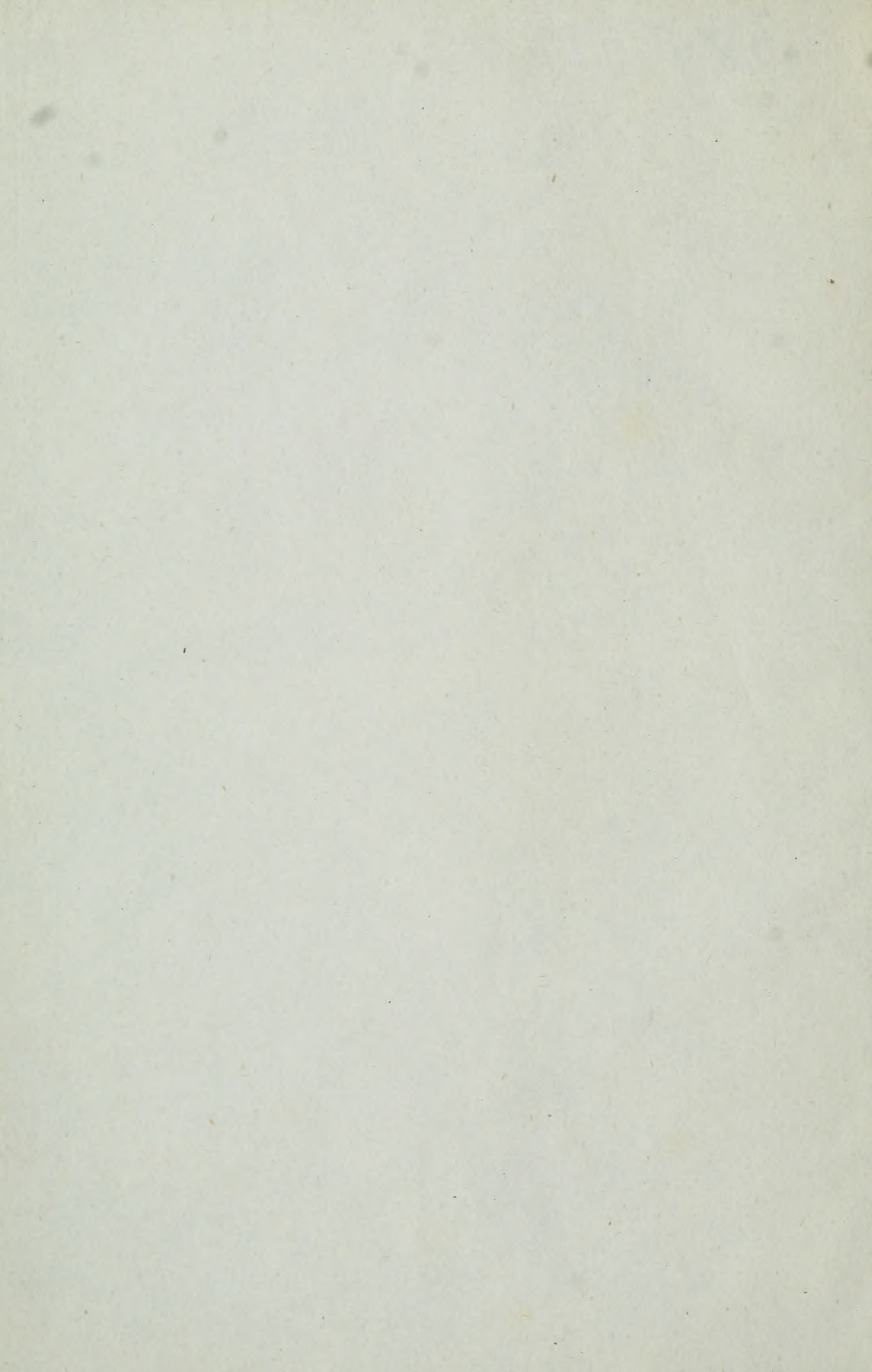
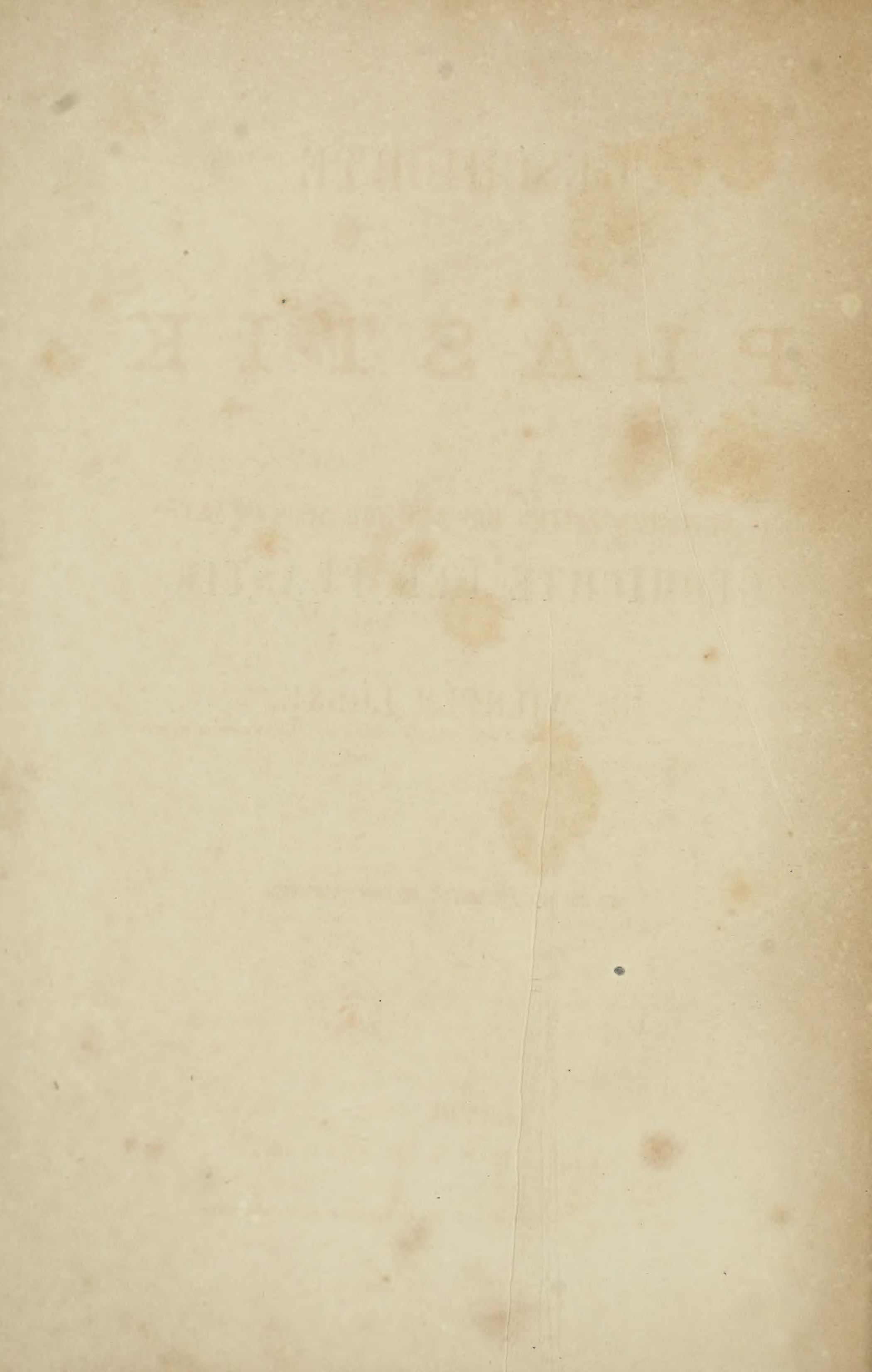








GECHICHTE DER PLASTIK.



GESCHICHTE

DER

PLASTIK

VON DEN

ÄLTESTEN ZEITEN BIS AUF DIE GEGENWART.

DARGESTELLT

VON

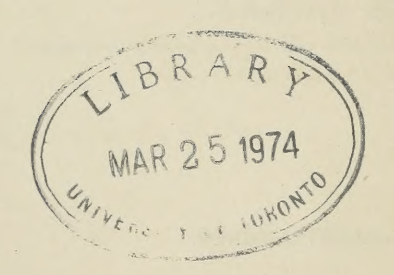
DR. WILHELM LÜBKE,

PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AM EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNICUM IN ZÜRICH.

MIT 231 HOLZSCHNITT-ILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG, 1863.

VERLAG VON E. A. SEEMANN.


LIBRARY
MAR 25 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

MEINEM FREUNDE

D[R.] HERMANN KESTNER

ZU

MÜHLHAUSEN IM ELSASS

IN ERINNERUNG AN DIE JAHRE 1845—1848.



Vorwort.

Es ist ein Versuch, den ich in diesem Buche nicht ohne Bedenken der Oeffentlichkeit übergebe. Was mich dazu ermuthigt, liegt in dem Umstande, dass hiermit überhaupt zum ersten Male unternommen wird, eine Gesammtgeschichte der Plastik zu schreiben. Seit Jahren hatte ich den Plan dazu gefasst; seit Jahren zu Hause und auf Reisen dafür gesammelt. Wohl hätte ich mit dem Abschluss der Arbeit noch geraume Zeit zögern mögen, um manche Lücke in meinen Anschauungen auszufüllen; allein mittlerweile wären mir die alten Eindrücke leicht verblasst und hätten sich mit dem neu Gewonnenen kaum mehr zu frischem Flusse verbinden lassen. So unternahm ich denn, das Werk zu einem vorläufigen Abschluss zu bringen und das Publikum in den Mitbesitz des bis jetzt Gewonnenen einzuführen.

Nachdem uns für die gesammte Kunstgeschichte, seit dem ersten Aufbau derselben durch Kugler, eine fast unabsehbare Fülle neuen Stoffes zugewachsen und die Betrachtung des wechselseitigen Verhältnisses der Künste rüstig gefördert worden ist, bedarf es kaum erst des Beweises, wie viel andrerseits an Kenntniss für's Besondere gewonnen werden muss, wenn man die einzelnen Künste aus dem Gesammtverbande löst und in getrennter Forschung ihrem Entwicklungsgange nachspürt. Für wichtige prinzipielle Fragen muss dies zur Vertiefung der Untersuchung und für den Ueberblick des Ganzen wieder zu neuen Gesichtspunkten führen. In dieser Ueberzeugung hab' ich das Feld des plastischen Schaffens in's Auge gefasst, das mir eine solche gesonderte Betrachtung vorzugsweise zu bedürfen schien. Denn hier hat sich am längsten die ausschliessliche Schätzung der Antike aufrecht gehalten; und zwar mit gutem Grunde, weil in der antiken Sculptur ein absolut Vollkommnes erreicht ist, von dessen heitern Höhen man nicht gern zu den untergeordneten, minder allseitig befriedigenden Standpunkten der späteren Zeiten hinabsteigen mochte. Viel lockender war es dagegen, die Malerei zu gesonderter Betrachtung herauszuheben; denn hier konnte die Antike

nicht durch den Vergleich die Bedeutung der späteren Schöpfungen in Schatten stellen, um so weniger, da der Geist des christlichen Zeitalters sichtlich die Malerei in seine Gunst geschlossen hat, und noch heute die allgemeine Vorliebe gerade dieser Kunst sich zuwendet. So wurde die Plastik der christlichen Zeiten stiefmütterlich behandelt und meistens nur mit einem halben Seitenblick über die Achsel angesehen. Wohl erschloss Schnaase in seiner meisterhaften Kunstgeschichte des Mittelalters die weiten neuen Perspektiven, welche die Bildnerei des 13. Jahrhunderts darbietet; wohl gab Burckhardt in seinem Cicerone in gedrängter, aber lebensvoller Darstellung eine Uebersicht über die Gesammtheit der italienischen Sculptur; wohl hatte Cicognara früher schon einen immerhin dankenswerthen Versuch gemacht, durch bildliche Darstellungen die Entwicklung der Plastik seines Vaterlandes anschaulich zu machen. Aber was dort für einzelne Abschnitte oder lokale Gruppen geschehen war, musste consequent für die gesammten Leistungen dieses Kunstzweiges durchgeführt werden, wenn ein Ueberblick über das innere und äussere Verhältniss der verschiedenen Zeiträume gewonnen werden sollte.

Ein leitender Grundsatz war vor Allem der, meine Darstellung in umfassendster Weise auf die eigene Anschauung der Denkmäler zu stützen, wo möglich überall selbst zu sehen und zu urtheilen. Dies ist mir denn für die orientalische und griechische Plastik durch das Studium des Britischen Museums, für die gesammte antike Kunst durch andauernden Aufenthalt in den Sammlungen Italiens, Deutschlands und Frankreichs, für die Denkmäler des Mittelalters und der neueren Zeiten durch ausgedehnte Reisen im südlichen und nördlichen Deutschland, in den meisten Theilen Frankreichs, in den wichtigsten Provinzen Italiens, endlich in nicht geringem Maasse durch wiederholte Besuche im Glaspalast von Sydenham zu Theil geworden. In den meisten Fällen hab' ich nach den Originalen oder doch nach Gipsabgüssen mein Urtheil bilden können.

Was ich seit Jahren durch unausgesetzte Forschung und Beobachtung gesammelt hatte, das habe ich nun zu einem Ganzen zu vereinigen gesucht, in welchem die Entwicklung der Ideen wie der Formen mir von gleichmässiger Wichtigkeit war. Denn es bedarf wohl keines Beweises, dass eine wahre kunstgeschichtliche Betrachtung sich nur aus der Verschmelzung beider Elemente gewinnen lässt, die einander gegenseitig fordern und bedingen. Was aber ächte kunsthistorische Behandlung so schwierig und so selten macht, ist der Umstand, dass nicht bloss gelehrte Kenntniss, sondern auch angeborner und durch ununterbrochne Uebung geschärfter Blick für das eigentlich Künstlerische dazu erfordert wird. Ich wünsche nichts so sehr, als dass wenigstens Etwas von beiden Eigenschaften sich aus meiner Arbeit erkennen lasse.

Bei Beurtheilung der Darstellung bitte ich das Eine zu erwägen, dass von dem ganzen Reiche der Bildnerei nur für die antike Gränzmark genügende Vorarbeiten bereit lagen. Und da seit Brunn's trefflicher Geschichte der griechischen Künstler die griechische Plastik durch J. Overbeck eine so anziehende Darstellung erfahren hat, so hätte ich, weil ich im Ganzen und Grossen mit dem Verfasser mich im Einklange befinde, am liebsten einfach auf dieses Buch verwiesen, wenn ich nicht doch in manchen Punkten abweichender Ansicht wäre, die sich grossentheils da ergab, wo ich die eigene Anschauung der Originale voraus hatte. Meine Darstellung der neuesten Erwerbungen kleinasiatischer Kunst gehören namentlich hierher. Aber auch sonst habe ich aus den jüngsten Entdeckungen auf ägyptischem, orientalischem und griechischem Boden manches Wichtige meinem Buche einverleiben können.

Für die Kunst des Mittelalters hielt ich den Grundsatz fest, aus dem Wuste des lediglich antiquarisch Merkwürdigen das künstlerisch Werthvolle herauszuziehen. Dass ich damit das Verdienstliche rein archäologischer Forschung auch in diesem Kreise nicht in Frage stellen will, bedarf kaum der Versicherung. Ich hätte sonst nicht selbst so viel Zeit und Mühe mit ähnlichen Untersuchungen aufgewandt. Aber für die kunstgeschichtliche Darstellung sind andere Gesichtspunkte festzuhalten. Die Abschnitte meines Werkes, in denen die grossen Epochen der nordisch-mittelalterlichen Kunstblüthe geschildert sind, die Zeiten vom 13. bis in's 16. Jahrhundert, werden hoffentlich beweisen, dass hier eine Menge neuen Stoffes für die Kunstgeschichte zu Tage geschafft worden ist. Bei einem Vergleich mit den vorhandenen Darstellungen dieser Epochen dürfte sich ergeben, dass ich hier durch eine nicht unansehnliche Zahl bisher kaum bekannter oder nicht genügend erkannter Monumente manchen Baustein für die Geschichte der Plastik habe selbst herbeischaffen müssen. Dagegen war freilich für die gleichen Epochen der italienischen Kunst in Jac. Burckhardt's schon erwähntem Cicerone eine unübertreffliche, fast erschöpfende Darstellung vorhanden. Hier habe ich nur für das eigentlich Historische durch Benutzung der neuerdings erschienenen italienischen Specialarbeiten, wozu auch der zum Abschluss gekommene Lemonnier'sche Vasari gehört, einiges Neue gewinnen können. Wenn nun meine Darstellung ungleich und zum Theil selbst unlebendig geworden, wenn sie nicht aus einem Gusse in die Form geflossen ist, so möge die Verschiedenheit des Materials dies entschuldigen; am Modelliren und auch am Ciseliren hat's nicht gefehlt.

An Abbildungen hätte ich gern in manchen Partieen des Buches mehr geboten; doch war die Schwierigkeit, gute Vorlagen zu schaffen, bisweilen unübersteiglich. Erwägt man dies, so wird man an manchem Gelungenen sich erfreuen und ausserdem eine Anzahl unbekannter oder nach neuen,

meist photographischen Vorlagen, nach Gipsabgüssen und Originalen gegezeichneter Abbildungen (in Holzschnitt ausgeführt von Ade in Stuttgart) gern begrüssen. Für die weitere Anschauung kann ich auf die „Denkmäler der Sculptur“ verweisen, welche als handliche Separatausgabe, von dem bekannten Atlaswerk der „Denkmäler der Kunst“ (Stuttgart, Ebner & Seubert) abgezweigt, erschienen sind.

Schliesslich noch ein Wort über eine Anforderung, die man von gewissen Seiten an kunsthistorische Darstellungen neuerdings zu machen pflegt. Man verlangt „Tendenz“ und wirft wohl den Historikern, welche möglichst unbefangen die Sache selbst in's Auge fassen, den Mangel an Tendenz vor. Es versteht sich, dass Gesinnungslosigkeit keiner wahrhaft geschichtlichen Arbeit anhaften kann, ohne ihr Das zu rauben, was neben den streng wissenschaftlichen Vorzügen allein den Nerv einer charaktervollen Auffassung ausmacht. Aber das liegt weit ab von tendenziöser Behandlung. Auf eine solche verzichte ich ein- für allemal, auf die Gefahr hin, dass auch mir der Vorwurf gemacht werde, „keine Ueberzeugungen geweckt zu haben,“ wie es kürzlich fein ausgedrückt wurde. Ich wünsche nur die eine Ueberzeugung zu wecken, was schön und warum es schön ist. Wenn sich dazu vielleicht noch jene andere gesellt, dass unsere nordischen, besonders aber unsere deutschen Denkmäler vom 13. bis in's 16. Jahrhundert eine weit bedeutendere Stufe im Gesammtschaffen einnehmen, als man bisher ihnen zugestanden hat, so ist meine Arbeit nicht vergebens gewesen.

Zürich, am 5. Mai 1863.

W. Lübke.

INHALT.

Verzeichniss der Abbildungen.

Die nach Photographieen oder Abgüssen neu gezeichneten Abbildungen sind mit einem * versehen.

EINLEITUNG.

Wesen und Entwicklungsgang der Bildnerei.

Uebereinstimmung mit der Baukunst.

Die Bildnerei hat mit der Baukunst den **Stoff** gemein. Beide schaffen ihre Werke aus dem Material der unorganischen Natur. Der gewachsene Stein oder der Thon, das Holz und die verschiedenen Metalle dienen beiden Künsten zu ihren Erzeugnissen. Dadurch sind beide dem Gesetze der Schwere unterworfen. Ihre Werke bedürfen gleichermassen des festen Ruhepunktes, in welchem sie gesichert auf dem Boden der Erde, daraus sie genommen sind, fussen können.

Unterschied

Was beide aber unterscheidet, ist der **Gegenstand** ihres Bildens. Während die Architektur das Schöne der unorganischen Natur in gesetzmässiger Harmonie darlegt, hat die Plastik nichts Anderes zum Ziel als die Darstellung des beseelten organischen Einzellebens. Sie löst dasselbe aus dem Weltverbande, giebt ihm eine eigene Basis, fixirt es in einem Momente des Daseins und stellt es rund und in voller Körperlichkeit als Gegenstand des „tastenden Sehens", wie Vischer treffend sagt, vor Augen.

Statue.

Im höchsten Sinne ist daher die Einzelgestalt Aufgabe der Bildnerei.

Gruppe.

In der **Gruppe** decken manche Theile einander und lassen eine allseitige plastische Wirkung jeder Gestalt nicht zur Entfaltung kommen. Doch vereinigt sich auch hier das Ganze in seinem harmonischen Verbande zur rhythmisch bewegten plastischen Gesammterscheinung.

Relief.

Stärker trübt sich das bildnerische Gesetz dagegen im **Relief**, das in seiner Abhängigkeit von der Fläche, an welcher es haftet, den Uebergang zur Malerei bezeichnet. Allein auch hier sucht das bildnerische Element in verschiedenen Abstufungen vom zartesten, fast nur gezeichneten Flachrelief bis zum erhabenen, fast frei von der Fläche gelösten Hochrelief sich dem Rundbild nach Kräften zu nähern.

Inhalt der Bildnerei.

Was aus dem Kreise der Bildnerei ausgeschlossen bleibt, ist die Darstellung des vegetativen Lebens. Ein Baum, ein Strauch, eine Pflanze greifen mit dem Geflecht ihrer Wurzeln tief in die Muttererde hinein, klammern sich wie mit hundert Armen an den ernährenden Boden fest und welken dahin, wenn sie ihm entrissen werden. Schon aus diesem Grunde kann die Bildnerei die Pflanzengestalt nicht zum Gegenstande der Darstellung machen. Sie vermöchte ja doch nur ein Stück derselben zur Anschauung zu bringen und müsste sich eines wichtigen Theiles gänzlich enthalten; oder sie gäbe, wie es ihre Aufgabe ist, den vollen Organismus, dann aber schwebte die Pflanze mit ihrem Wurzelwerk in der Luft, fände keinen Standpunkt, keinen Halt, und machte, losgelöst von der Grundbedingung ihres Daseins, den traurigen Eindruck einer für das Herbarium getrockneten Pflanzenleiche. Und noch ein andrer Grund kommt hinzu. Die Gestalt jedes Pflanzenorganismus ist so reich an Einzelheiten, die neben und an einander gereiht sich frei gruppiren, eines das andere deckend und überschneidend, in dichte oder lockere Massen sich zusammenballend, dass die Plastik in dem Vielen vergeblich nach der einfachen bestimmten Form suchen würde, die allein zu voller Erscheinung von ihr ausgeprägt werden kann. Wo demnach ein Pflanzengebilde dem plastischen Werke als Zusatz zum Verständniss lokaler und anderer Beziehungen gegeben werden soll, da hat die Plastik auf ausführliche Schilderung zu verzichten und mehr eine symbolische Andeutung und Abbreviatur als eine Nachbildung der vollen Wirklichkeit zu liefern.

Thierbilder.

Anders verhält es sich schon mit der Thierwelt. Hier löst sich jedes Einzelwesen frei vom Boden ab und mag auch vom Plastiker sich für ein besondres Postament gewinnen lassen. Man kann daher als Gesetz aussprechen, dass Alles, was nach eigenem Willen den Standort verändert, Gegenstand der Bildnerei ist. Hier bietet sich nun ein organisches Leben in ganzer Vollständigkeit dar, in klarer Ausprägung der Form, jedes Glied in einer Schärfe und Deutlichkeit seine Bestimmung und seine Beziehung zum Ganzen verrathend, dass der Bildhauer sich vorzüglich angezogen fühlt, dem Gesetze der Natur mit formenfrohem Auge und nachschaffender Hand zu folgen. Dennoch wird er auf diesem Gebiete sich in dem engen Kreise rein sinnlicher Affekte beschränkt sehen, und so frisch und kräftig er aus erster Hand hier den Pulsschlag des nur von der Natur bedingten Lebens in seinem Begehren, Ringen und Kämpfen zu gewinnen vermag: eine höhere Intelligenz, ein Regen der selbstbewussten Seele wird nur als dämmernde Ahnung aus solchen Gebilden hervorschimmern.

Darstellung des Menschen.

So greift denn die Plastik zum höchsten Gebilde der Schöpfung, zum Menschen, um an ihm die vollkommne Schönheit organischen Lebens zu erreichen. Sie erforscht die Gesetze seines Baues, misst die Verhältnisse der Glieder, entdeckt den innern Zusammenhang derselben und stellt in treuer Nacheiferung seine Gestalt rund und frei als lebendigen Organismus hin. Indem sie ihn so isolirt, muss sie darnach streben, ihn in höchster Vollendung, in vollkommner Schönheit aufzufassen. Sie sucht in ihm das „Ebenbild Gottes", den Funken himmlischen Lebens, und da sie im Einzelnen, Zufälligen ihn vermisst, forscht sie nach ihm in der Gesammtheit und gewinnt aus denkender Vergleichung und Prüfung den Abglanz unsterblicher Schönheit, — der Gottheit Ebenbild. Man nennt das Idealisiren; man darf es eben so gut künstlerisches Schaffen nennen, denn ohne dies Streben nach dem Funken göttlichen Feuers giebt es nur geistloses Handwerk, nicht seelenvolle, geistathmende Kunst.

Nacktheit.

Die eigentliche Aufgabe ist nun, den Menschen in seiner vollen natürlichen Schönheit aufzufassen. Dadurch wird im strengsten Sinne die **Nacktheit** erfordert. Nur im unbekleideten Körper kann die vollendete Harmonie des Ganzen, die Schönheit sich offenbaren. Damit sind der Plastik strenge Grenzen gezogen. Sie wird nur in solchen Epochen und bei solchen Völkern ihr höchstes Ziel erreichen können, wo die Schönheit der ganzen menschlichen Gestalt allgemein empfunden, durch Naturanlage und günstige klimatische Bedingungen gefördert, durch gleichmässige Uebung entwickelt, wo endlich die gesammte Ausbildung des Geistes und des Körpers in Uebereinstimmung gepflegt wird. Wo dagegen die Geistesbildung alles Andere überwuchert und wohl gar die Entfaltung körperlicher Kraft und Schönheit unterdrückt, oder wo ausschliessliche Uebung einer bestimmten Seite der physischen Anlage, wie es durch fast jede handwerkliche Thätigkeit geschieht, den Körper unharmonisch entwickelt, da findet die Plastik nur bedingte Aufgaben.

Kopf und Glieder.

Wenn nun die volle Schönheit der menschlichen Gestalt zur harmonischen Erscheinung kommen soll, so wird aller übermächtige geistige Ausdruck des Kopfes herabzustimmen, zu dämpfen sein, um nicht durch ungebührliches Vorragen in rein geistige Sphären einen Bruch zwischen dem Natürlichen und Geistigen zu verrathen. Wird doch der Kopf schon durch seine Stellung als das Oberhaupt und die Krone des Ganzen bezeichnet; um so weniger darf er geradezu in Gegensatz mit dem Uebrigen treten. In demselben Maasse wird dagegen der übrige Körper gleichsam vergeistigt, durch höchsten Ausdruck von Schönheit und Adel der Formen verklärt, so dass beide Theile einander freundlich entgegen-

kommen und zu inniger Gemeinschaft sich zusammenfügen. Nur bei dieser Auffassung ist das Gesetz plastischen Schaffens in seiner ganzen Schärfe und Reinheit bewahrt.

Kleidung.

Die Kleidung als Erzeugniss höherer Gesittung, die den Menschen dem blossen Naturzustande entzieht, wird nur dann als Ausdruck solcher Kulturverhältnisse für die Plastik verwendbar sein, wenn sie nicht den Körper völlig verbirgt, nicht seine Umrisse, seinen Gliederbau entstellt, sondern die Formen und den Organismus des Körpers, den Wohllaut seiner Bewegungen in edlem Faltenwurfe nachklingen lässt, wenn sie sich ihm anschmiegt und von ihm ihr Gesetz empfängt, wie in der Musik die instrumentale Begleitung sich der Melodie, welche die menschliche Stimme ertönen lässt, anschliesst. Mit andern Worten: nur wenn die Kultur die edle Anlage der Natur weiter entwickelt und achtet, nicht wenn sie dieselbe unterdrückt und entstellt, kann ihr Erzeugniss für die höchsten Zwecke der Plastik zur Verwendung kommen.

Die christliche Auffassung.

Bei solch strenger Forderung wäre freilich die Geschichte der Bildnerei mit der antiken Welt zu ihrem frühen Ende gelangt; alles was unter dem Einfluss des christlichen Geistes plastisch geschaffen worden, müsste dann als Abfall, als Zeugniss des Untergangs und der Entartung betrachtet werden, und nur was im Sinne der antiken Kunst gedacht ist, hätte Anspruch auf Geltung. In strenger Anwendung des Princips muss man allerdings so urtheilen. Um aber der christlichen Kunstepoche gerecht zu werden, darf man dann nicht vergessen, neben der Plastik auch der Malerei zu gedenken, in deren Schöpfungen sich der geistige Gehalt des christlichen Zeitalters voller und mächtiger ausprägt, und die eben desshalb erst durch das Christenthum ihre gänzliche Befreiung und höchste Vollendung gewonnen hat. Die durch Schönheit geadelte Sinnlichkeit, wie das klassische Heidenthum sie empfand, musste mit dem Auftreten der spiritualistischen Lehre des Christenthumes vergehen. Jene Idee hatte ihren Kreislauf von Gestaltungen erschöpft. Mit dem Christenthume kam das Individuum in seiner tiefen Innerlichkeit zu seinem Rechte. Körperliche Schönheit ward nun gleichgültig, selbst verachtet. Reinheit der Seele, Schönheit der Empfindung wurde das höchste Ziel der Darstellung. Von der körperlichen Form bedurfte man nur jenes täuschenden Schimmers, den die vom Licht umflossene Oberfläche der Gestalt auf die Netzhaut des Auges wirft. Damit trat die Malerei in ihre eigentliche Bestimmung. Ein Mehr von körperlicher Form, die Wirklichkeit der vollen lastenden Erscheinung wäre dem Aufschwunge der Psyche hinderlich gewesen. So konnte man die Plastik für beseitigt halten; ihre Rolle schien ausgespielt.

Dennoch sucht sie bald auf dem verlornen Gebiet ein bescheidenes Plätzchen wieder zu gewinnen. Sie kann es nur erreichen, indem sie auf ihre eigentlichsten Aufgaben verzichtet. So fügt sie sich denn dem neuen Geiste, löscht die Erinnerung an die vollendete Schönheit menschlicher Form aus dem Gedächtniss und schreibt die geistige Bedeutung des Individuums, den Ausdruck der freigewordenen, erlösten Seele in ihr Programm. Es ist die selbstverleugnende Demuth, welche das Christenthum von Allen, auch von der Plastik verlangt. Und diese That der Entsagung belohnt sich; sie bringt der Bildnerei ein zweites Leben, neue nie geahnte Früchte. Im Kampfe mit der Ungunst der Zeiten und der geistigen Anschauung, in noch gefährlicherem Wetteifer mit der begünstigten, glänzend erblühten Schwester, der Malerei, erstarkt sie allmählich zu erfolgreicher Thätigkeit. Treu und geduldig strebt sie, in ihrem so viel ungünstigeren Materiale das Geistige, das Individuelle, das Seelenleben zu gestalten. Mit energischer Hand gräbt sie dem Marmor, prägt sie dem Erz die volle Schärfe charakteristischen Sonderwesens ein, wie die neue Weltordnung es hervortreibt, unendlich mannichfach und wechselnd. Sie überwindet selbst ihre angeborne Scheu vor dem Unschönen und weiss sogar dem Hässlichen durch entschlossene Behandlung den Stempel des geistig Bedeutenden, persönlich Anziehenden zu geben.

Die christliche Plastik.

Es kann nicht fehlen, dass sie auf dieser schmalen Bahn manchmal die Grenzen überschreitet, dass sie, in dem nothgedrungenen Wetteifer mit der Malerei, in das Gebiet der Schwesterkunst übergreift und mehr mit malerischen als mit plastischen Mitteln zu wirken sucht. Es giebt Epochen, wo eine völlige Verkennung ihrer Grenzen sie zu äussersten Ausschreitungen verleitet; wo sie in wilder Anarchie mit dem Meissel malt und dem geduldigen Steine die Ausgeburten einer unplastisch gewordenen Phantasie aufzwingt. Man wird sie mehr bedauern als verklagen. Aus ihrer Heimath verbannt, mag sie nur mühsam sich der alten Gesetze erinnern in einer Welt, welche die alten Götter nicht mehr kennt und in neuen Lebensformen und Gestaltungen ihr Genügen findet.

Gefahr des Verirrens.

Dennoch gewinnt auch nach solchen Verirrungen, nach solchen krankhaften Fieberträumen die Plastik durch strenge Zucht die Gesundheit wieder. Sie besinnt sich der alten Gesetze, die einstmals ihre Richtschnur waren. Die schönheiterfüllten Gestalten der griechischen Götter werden wieder an's Tageslicht gezogen, ein Gegenstand der Bewunderung, der Verehrung, des Studiums. Aus ihnen strömt der Bildnerei Gesundheit und Klarheit zu, und indem sie ihren neuen Werken einen Abglanz jener ewigen Schönheit verleiht, indem sie der scharf ausgeprägten Form des charakteristisch Besonderen den Hauch des Idealen, Unvergänglichen

Erneuerung der Plastik.

vermählt, erreicht sie in neuer Weise das Ziel, in endlichen Formen das Walten des Unendlichen zu offenbaren.

Neuer plastischer Styl.

Der Styl, der aus solchen Vorgängen und Wandlungen hervorwächst, zeigt freilich bedeutsame Unterschiede gegen den strengen plastischen Styl der Antike. Er legt weit grösseren Nachdruck auf die Ausbildung des Kopfes und geht in den Zügen des Angesichtes jeder Linie, die ein charakteristisch Besonderes ausspricht, mit Sorgfalt nach. Was in den antiken Idealbildern vom Lächeln ewiger Schönheit umflossen war, das muss hier durch den lebendigen Wiederschein der Seele, durch den Abglanz des individuellen Geistes verklärt werden. Der übrige Körper gilt nur noch als Träger des Hauptes, der aber selbst durch die verhüllende und entstellende Tracht den Ausdruck des Willens, die Bestimmtheit des Charakters, die Bedeutung der Persönlichkeit zu erkennen geben muss. Auch hierin liegt also der Nachdruck auf dem Geistigen, und dadurch allein wird der Bruch zwischen Geist und Natur vermieden, da es sich nirgends mehr um die Schönheit der körperlichen Form, sondern selbst im Gewande um die innere Physiognomie der besondern Zeit, das Charaktergepräge des einzelnen Menschen handelt. Wo sich nun so viel Zufälliges und Ungünstiges aufdrängt, da gelangt zu voller Bedeutung, was der Bildhauer aus dem Studium der Antike an Gefühl für Schönheit und Harmonie gewonnen hat. Kaum merklich für den oberflächlichen Beobachter, wird seine Kunst dem scharfen Gepräge des Besonderen so viel Fluss und Rundung zu geben wissen, dass aus der Darstellung eines durch und durch charaktervollen Sonderlebens ein Nachhall idealer Schönheit im edlen Rhythmus dem sinnigen Beschauer wohlthuend entgegen klingt.

Bei solcher Auffassung werden wir den späteren Entwickelungsgang der Bildnerei nicht schlechthin als Abfall und Entartung bezeichnen, sondern mit Aufmerksamkeit die denkwürdige Geistesthat verfolgen, durch welche die Plastik aus ungünstigen Bedingungen und einer scheinbar feindlichen Weltanschauung ein neues Leben und selbständige Geltung für sich zu erringen wusste.

ERSTES BUCH.

Die orientalische Bildnerei.



ERSTES KAPITEL.

Indien und seine Nebenländer.

Die ausgedehnten Ländergebiete des östlichen Asiens waren schon in den frühesten Zeiten der Sitz einer hochentwickelten Kultur. In Indien, dem Wunderlande des Ostens, finden wir uralte Religionssysteme, phantastisch überschwänglich, wie die üppige Natur dort Alles gestaltet, und ihnen entsprechend eine Gliederung und Ordnung des ganzen Lebens, die Allem entgegengesetzt ist, was uns von den übrigen Völkern des Alterthums vorliegt. Jener ferne Osten kehrt dem übrigen Orient, soweit er mit der Geschichte der Griechen und Römer, und dadurch mit der Geschichte der Menschheit verflochten ist, den Rücken. Er hat von Anbeginn ein Stillleben für sich geführt, sich in eigenen, fest abgeschlossenen Kreisen entwickelt und bis auf den heutigen Tag eine Sprödigkeit dem Gesammtleben der übrigen Welt gegenüber behauptet, an welcher schon die Heldenkraft Alexanders scheiterte, und an der in späteren Zeiten die gewaltsamsten politischen Umwälzungen fast spurlos vorübergegangen sind. Die Muhamedaner haben der Herrlichkeit der alten Brahmanenkaiser ein Ende gemacht; die Religion Brahma's ist unerschüttert geblieben. Die Engländer haben Ostindien durch List und Gewalt unterjocht; aber das Leben der Hindu haben sie nicht aus den uralten Geleisen zu bringen vermocht. Ebenso vergeblich schlagen die Wellen europäischer Kultur seit Jahrhunderten gegen die Bollwerke der chinesischen und japanesischen Civilisation. Alles prallt an der Festigkeit und Hartnäckigkeit asiatischer Lebensordnungen ab. Unveränderliche Stabilität ist dem Dasein jener grossen östlichen Völkerfamilien seit ältesten Zeiten her aufgeprägt. Nicht das Christenthum, nicht die Kanonen, nicht die überlegene Geistesbildung der Europäer vermögen Etwas über sie. Die Völker

Kultur Ostasiens.

Stabilität.

des mittleren und vorderen Asiens, die Aegypter selbst sind vom geschichtlichen Strom ergriffen und in die wechselvollsten Schicksale fortgerissen worden. Die mächtigsten Reiche, die festesten Lebensordnungen sind dem Untergang anheimgefallen. Ostasien scheint diesem unablässigen Wechsel gegenüber die starre Festigkeit unabänderlichen Beharrens vertreten zu sollen.

Stellung der Denkmale.

In diesem Gegensatze gegen alle anderen Kulturvölker liegt für uns die Berechtigung, ja die Nöthigung, jene Völker des fernsten Ostens an die Spitze unserer Kunstbetrachtung zu stellen. Obwohl neuere Forschung die Denkmale jener Länder in eine viel jüngere Zeit gerückt hat, als sie früher dem staunenden Auge des Reisenden erschienen, müssen sie doch, eben jener Unveränderlichkeit des ostasiatischen Geistes wegen, als Zeugen einer viel älteren Gesittung und Kunstbildung gelten. Dafür spricht auch der Charakter ihrer architektonischen Anlagen. In erster Linie handelt es sich hier von den Werken Indiens. Sie sind fast ohne Ausnahme — so weit uns ein Urtheil zusteht — gottesdienstliche Denkmale. Die religiösen Anschauungen beherrschen im Leben der Hindu Alles, das Grösste wie das Kleinste. Sie weisen schon vor der Geburt den Menschen einer bestimmten Kaste zu, zeichnen ihm unabänderlich seinen Lebensgang vor, machen ihn zum willenlosen Werkzeuge in einer unerbittlichen Weltordnung. Bezeichnend genug, dass die einzige geistige und geschichtliche Bewegung, die wir in Indien kennen, eine religiöse gewesen ist. Sie knüpft sich an das Auftreten Buddha's, dem die Noth des in dumpfem Elend seufzenden Volkes so zu Herzen ging, dass er eine tröstlichere Lehre, eine reinere Gottesverehrung an die Stelle des phantastischen brahmanischen Aberglaubens setzte. Aber auch der Buddhismus, so edel und rein er ursprünglich gedacht war, entging nicht den verderblichen Einflüssen des alten unausrottbaren Wahnes, und wie in Indien die unverwüstliche Triebkraft der Natur alle gewaltigsten Schöpfungen der Menschenhand immer wieder mit ihren Schlinggewächsen überwuchert, so erstickt die Phantastik des indischen Geistes immerfort alle reineren, klareren Anschauungen.

Phantastik.

Die Werke der Bildnerei haben unter solcher Sinnesrichtung am meisten zu leiden. Keine Religion hat je solchen Schwulst verworrener, mystischer Vorstellungen zu Tage gefördert, wie die der Brahmanen. Der Charakter des Volkes neigt mehr als der irgend eines anderen Stammes zum weichen Insichversinken, zu grübelndem Brüten. Das Tiefsinnige schlägt sofort in's Verschrobene um. Aus den Träumen dieser abenteuerlichen Phantastik ist ein Götterhimmel hervorgegangen, dessen Gestalten jeder plastischen Darstellung zu spotten scheinen. Die göttlichen Wesen

werden durch widernatürliche Häufung der Glieder (vgl. Fig. 1), der Köpfe, Arme und Beine den gemeinen Menschen gegenübergestellt. So hat der Gott Ravana zehn Köpfe und zwanzig Arme; Brahma und Vischnu werden mit vier, Siva mit vier oder fünf Köpfen dargestellt, letzterer auch wohl mit einem Kopfe, der dann aber mit drei Augen versehen ist. Bisweilen erhält Vischnu einen Löwen- oder Eberkopf, Ganesa sogar einen Elephan-



Fig. 1. Achtarmige Göttergestalt. Mahamalaipur.

tenkopf; endlich giebt es dreiköpfige Gestalten, welche nichts Geringeres als die indische Dreieinigkeit (Trimurti), Brahma, Siva und Vischnu bezeichnen.

Was also uns als Monstrum erscheinen würde, gilt dort für einen Gott. Wie tief ist die Stufe des Bewusstseins, die nur im Widernatürlichen, Verzerrten, Monströsen das Göttliche zu erkennen vermag! Und wie soll vollends die Bildnerei an der Hand einer solchen Religion sich zu höheren Gestalten aufschwingen! Langlès giebt in seinen Denkmalen in-

discher Kunst*) die Copie von einer Zeichnung eines Brahminen, aus der Kaiserl. Bibliothek zu Paris, die besser als viele Worte den unplastischen Geist dieser religiösen Vorstellungen bezeichnet. Es ist die Darstellung der Geburt Brahma's. Vischnu liegt weichlich wie ein Weib auf einem Lotosblatt. Ringsum sieht man kleine Fische, und zwischen ihnen einen schwimmenden Menschen. Dies ist der Büsser Markandeya, der im Milchmeere umherschwimmt, um die Welt vom Untergange zu retten. Vischnu ist nackt und mit läppischer Zierrat geschmückt; er steckt nach Kinderart das linke Bein mit dem grossen Zehen in den Mund. An seiner Nabelschnur ist der vielköpfige, vielarmige und vielbeinige Brahma befestigt. — Dies Beispiel der theologischen Vorstellungen brahmanischer Dogmatik möge genügen.

Gegenstände der Darstellung.

Fast ausschliesslich sind es Gegenstände der Götterlehre, welche die indische Bildnerei beschäftigen. Eine schlichte Darstellung des wirklichen Lebens scheint fast gänzlich zu fehlen. Wie sollte auch die Kunst sich für die Erscheinungen des umgebenden Daseins begeistern, da nach der Lehre der Brahmanen die Welt nur als ein Traum Brahma's oder ein Erzeugniss der Maya (der Täuschung) anzusehen ist, da ferner durch die Annahme einer endlosen Seelenwanderung der Werth jeden Geschöpfes zu einem illusorischen wurde! Ebensowenig ist auf diesem Boden mystisch-speculativen Taumels das frische Leben einer historischen Kunst zu erwarten. Nur ausnahmsweise erzählt man uns von solchen Werken, die aus einer klaren, reineren Atmosphäre geschöpft sind. Doch dürfen wir

Mangelhafte Berichte.

hier nicht unterlassen, ausdrücklich auf die Mangelhaftigkeit und Unzuverlässigkeit unserer Quellen hinzuweisen. So viel von der Pracht und der fabelhaften Grossartigkeit indischer Werke erzählt worden, so gering ist in kunstkritischer Hinsicht der Werth der meisten Mittheilungen. Es fehlt uns selbst an genügenden Abbildungen, die jenen Mangel zu ersetzen vermöchten. Schon aus diesem Grunde ist daher weder eine genaue stylistische Würdigung, noch eine kunstgeschichtliche Darstellung der indischen Plastik bis jetzt möglich. Wir haben uns lediglich auf gewisse allgemeine Bemerkungen zu beschränken.

Tempelschmuck.

Die grosse Masse indischer Bildwerke finden wir als Reliefs an den Façaden der Grottentempel und am Aeusseren der Pagoden. Diese Werke einer überschwänglich üppigen Architektur sind oft mit Skulpturen völlig übersponnen. Ebenso häufig werden letztere im Inneren, an Nischen, Kapitälen und Gesimsen angebracht. Die brahmanischen Tempel über-

*) *L. Langlès*, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. Paris 1821. Fol. 2 Bde.

treffen an Reichthum und phantastischer Wildheit die buddhistischen Heiligthümer, obwohl in späterer Zeit auch der Buddhismus sich einer glänzenderen Ausstattung seiner Denkmale nicht hat verschliessen können. Das Freibild, die höchste und eigentlichste Leistung der Plastik, fehlt der indischen Kunst. Selbst die oft kolossalen Bilder des sitzenden Buddha in der Hauptnische buddhistischer Grotten sind nicht Statuen, sondern Hochreliefs. Unfrei, wie sie geistig erscheint, zeigt sich die indische Plastik auch äusserlich: eine Sklavin der Architektur, der sie in all ihren Launen dienen muss; Herrin und Dienerin gleich fern von geläutertem künstlerischen Wollen, in mystischen Taumel verschlungen, wild, phantastisch, ungeheuerlich.

Zeitstellung ind. Kunst.

So weit bis jetzt nach dem Stande der Untersuchung ein Urtheil gestattet ist, scheinen die ältesten erhaltenen Denkmale indischer Kunst sich an den Sieg zu knüpfen, welchen König Açoka um 250 v. Chr. für die neue Lehre des Buddhismus erfocht. Eine vielseitigere, glänzendere Blüthe wird erst in der Folge aus dem Wettkampfe beider Religionssysteme hervorgegangen sein. Den grössten, bestimmendsten Einfluss auf die Entfaltung der indischen Plastik übt jedoch der Brahmaismus, und ihre glanzvollste Blüthezeit erlebt die Kunst der Hindu in der Epoche, welche unsrem christlichen Mittelalter, etwa bis in's 13. Jahrhundert, parallel läuft. Eine Mittelstellung zwischen den brahmanischen und buddhistischen Werken nehmen die Denkmale einer dritten, späteren Sekte, der Jaina's, ein. Gewiss ist ferner, dass, unbeirrt von den politischen Umwälzungen, die indische Kunst bis tief in's 17. Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine Menge prächtiger Werke hervorgebracht hat. Von stylistischen Unterschieden, von eigentlicher Entwicklung können wir in Alledem doch kaum eine Spur entdecken; freilich genügen die Nachrichten keineswegs, um über diesen Punkt ein begründetes Urtheil auszusprechen. Um so mehr wird es hinreichen, beispielsweise einige der namhaftesten Denkmale hier zu erwähnen.

Reliefs von Sanchi.

Zu den frühesten Werken indischer Plastik mögen die zahlreichen Reliefdarstellungen gehören, welche die Portale eines grossen Tope d. h. buddhistischen Grabhügels zu Sanchi in Centralindien schmücken*). Es sind Kriegsscenen in geschichtlich realistischer Schilderung, nüchtern und treu, doch lebendig in chronikartigem Erzählerstyle vorgeführt. Man sieht Züge Bewaffneter, die Anführer zu Ross, Andre auf Elephanten reitend, dabei Fussvolk mit Schilden, Lanzen und Bogen. Mit grosser Anschaulichkeit wird die Belagerung einer Stadt geschildert. Die Angreifer haben

*) *J. D. Cunningham*, im Journ. of the asiat. soc. of Bengal T. XVI, II p. 739.

sich vor den Mauern gesammelt, suchen sich zu decken und mit Pfeilschüssen die Besatzung zu vertreiben. Aber ebenso lebhaft wird die Vertheidigung geführt. Hinter den Zinnen der übereinander in mehreren Kreisen sich erhebenden Mauern zeigen sich die Belagerer, Steine und Felsblöcke auf die Angreifer niederschleudernd. Auch in den gedeckten Pavillons hochragender Thürme sieht man Gestalten der Belagerten, obwohl diese sich mehr als Zuschauer zu verhalten scheinen. — Der historische und klar realistische Geist dieser Darstellungen weicht so sehr von den übrigen Werken indischer Kunst ab, hat vielmehr eine so nahe Verwandtschaft mit den Bildwerken assyrischer Denkmale, dass es schwer wird, hier nicht an einen — allerdings vereinzelten — Einfluss westasiatischer Kunst zu glauben. Wurde durch besondere Ereignisse die politische Lethargie der Indier vorübergehend aufgerüttelt, so dass ein Funke geschichtlichen Lebens in sie kam und sie zu Werken veranlasste, die ihrem sonstigen Fühlen so fremd sind? Wir wissen es nicht. Wir vermögen nicht einmal zu sagen, ob wirklich diese Werke von Sanchi so vereinzelt dastehen in dem grossen indischen Denkmalkreise. Einstweilen können wir sie nur als Ausnahmen von der Regel betrachten.

Buddahbilder.

Was ausserdem von bildnerischen Werken der Inder bekannt ist, gehört dem religiösen Anschauungskreise. Hier sind vor Allem aus der älteren buddhistischen Zeit mehrere Kolossalbilder Budda's zu erwähnen. Man findet solche auf Ceylon, gegen 90 Fuss hoch, andere, noch gewaltigere, bis zu 120 Fuss Höhe im äussersten Westen Indiens, an einer Felswand zu Bamiyan. Letztere hatten eine aus Stuck angesetzte Gewandung, die indess gegenwärtig stark beschädigt ist. Was dort durch die Grösse erstrebt ist, sucht man in anderen Fällen durch Vervielfältigung zu erreichen. Am Haupttempel zu Boro-Budor auf der Insel Java zählt man in den Nischen, welche das ganze Aeussere beleben, vierhundert solcher Buddhagestalten. Wir werden an diesen Bildern schwerlich die zweiunddreissig Zeichen vollendeter Schönheit und die vierundachtzig Zeichen körperlicher Vollkommenheit entdecken, welche Buddha's feurige Lobredner in den Legenden an ihm aufzuzählen wissen; noch wird ihr Anblick so gewaltig auf uns wirken, dass wir mit den übrigen Ungläubigen vor ihnen in Ohnmacht fallen, wie dieselben Legenden wollen. Diese und die zahlreichen anderen Buddhabilder, welche die Tempelnischen füllen, zeigen den göttlich verehrten Weisen sitzend, meist mit orientalisch untergeschlagenen Beinen, im Ausdruck tiefen Versunkenseins. Die träumerische, schlaffe, weltabgezogene Stimmung des speculativen Brütens liegt schwül und dumpf auf diesen Gebilden ächt asiatischer Passivität.

Bewegte Scenen.

Nur ausnahmsweise scheinen im indischen Denkmälerkreise Darstellungen eines kraftvoll oder leidenschaftlich bewegten Lebens sich zu finden. So sieht man in einer der gefeierten Grotten von Ellora einmal den Siva sechsarmig, den Bogen spannend auf seinem Wagen zur Verfolgung eines feindlichen Dämons dahinstürmen; ein andres Mal in derselben Grotte den achtarmigen Bhadra in ähnlich kraftvoller Bewegung sich zum Kampf anschicken. Menschenschädel bilden den schmückenden Saum seines Gürtels; mit einer der vier rechten Fäuste hält er eine menschliche Gestalt an den Beinen gepackt, eine andre steckt, durchbohrt, an dem Schwerte, das eine seiner linken Hände schwingt.*) Noch leidenschaftlicher ist eine Anzahl von Reliefscenen in etwas derbem Styl, an einer Felswand des denkmalreichen Mahamalaipur (Mahavellipore) an der Coromandelküste: hier vor Allem bemerkenswerth ein Kampf, als dessen Heldin Durga, die Gemalin Siva's, erscheint. Als kühne Lövenreiterin, achtarmig, wohlbewaffnet, verfolgt sie einen kolossalen stierhäuptigen Dämon, der ihrem Geschoss zu entfliehen sucht. Ringsum ein Gewimmel von liegenden, laufenden, hockenden Figuren, darunter Bogenschützen und Kämpfende aller Art: ein wildes Durcheinander, lebhaft und bunt genug, aber ohne Klarheit und künstlerische Ordnung.



Fig. 2. Indische Göttin der Schönheit. Bangalore.

Götterleben.

Doch, wie gesagt, nur selten unterbrechen solche Scenen der Gewalt das dämmernde Traumleben indischer Bildwerke. Die Götter werden meistens in thatenloser Ruhe, im träumenden Geniessen dargestellt. Alle Gestalten haben etwas Weiches, Weibisches, Verschwommenes. Das Schönheitsideal, wie es in den weiblichen Figuren uns entgegentritt, ermangelt jeder schärferen Bestimmtheit, jeder markigen Bezeichnung der Formen. Ein treffendes Beispiel giebt die Gestalt der Göttin der Schönheit von der Pagode zu Bangalore (Fig. 2): üppige Glieder, mit gezierter Bewegung in den Hüften sich wiegend, dazu ein wunderlicher Putz, an jedem Fingerglied ein Ling. Aehnlich eine Göttin vom Indratempel zu Ellora, die breit und fett auf einem Elephanten im Schatten eines

*) Diese und andere Darstellungen, offenbar stark verschönert, im zweiten Bande der Transactions of the Royal Asiatic Society.

Baumes thront. Die sitzende Stellung ist überall die vorzüglich beliebte. Dabei wird in orientalischer Weise das eine Bein heraufgezogen, oder auf beiden untergeschlagenen Beinen gehockt.

Das organische Gefüge des Körpers, das Knochengerüst, das Geflecht der Muskeln und Sehnen verschwindet unter der Hülle einer zerfliessenden Ueppigkeit (Fig. 3). Was auf markige Festigkeit, auf Thatkraft und Bestimmtheit des Willens hinweist, ist völlig unterdrückt: nur zu passivem Genussleben, zu dämmerndem Träumen sind diese Gestalten befähigt. Fast willenlos wie die Blume sich auf ihrem Stengel schau-

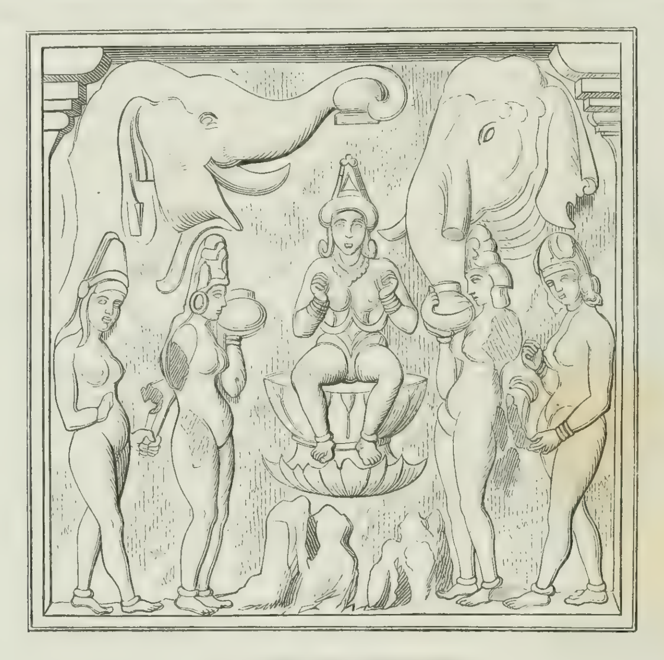


Fig. 3. Relief von Mahamalaipur.

kelt, wie das Blatt sich im Winde bewegt, muthen sie uns an. Bezeichnend genug werden in der Dichtung die Arme Sacontala's mit biegsamen Stengeln verglichen. Ein stumpfes Lächeln, gleichgültig und stereotyp, liegt auf den Zügen dieser Gestalten (Fig. 4).

Wohl mag man geltend machen, dass ein Zug von naiver Anmuth die besseren dieser Werke erfüllt, allein diese Anmuth ist keine geistig belebte, keine von Gedanken oder Willenskraft durchhauchte; sie lässt sich höchstens mit der Lieblichkeit der Blumen des Feldes vergleichen: das Reich sittlicher Selbstbestimmung hat keinen Theil daran. Wo eine

höhere göttliche Kraft versinnlicht werden soll, vermag man dies nicht durch geistigen Ausdruck zu erreichen, sondern versucht durch jene Häufung der Glieder oder durch phantastische Verbindung von Thierköpfen und Menschenleibern eine bedeutsame Wirkung zu erzielen. So sieht man am Kailasa zu Ellora den vierarmigen Siva sitzend, seine Gemalin Parvati wie ein Kind auf dem Schoosse haltend; zu seinen

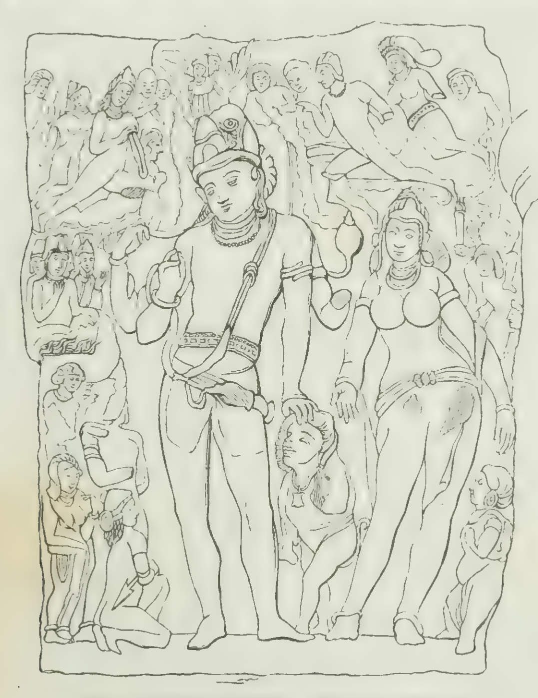


Fig. 4. Siva und Parvati. Relief von Elephanta.

Füssen liegt der Ochs Naudi, und auf beiden Seiten sind andere phantastische Gestalten ihm beigegeben. In einem anderen Tempel von Ellora, der Dumar-Leina-Grotte (Fig. 5), führt ein Relief eine Gottheit vor, die mit ihren zehn Armen die vorkragenden Steinschichten einer Mauer unterstützt: eine Darstellung, die sich mit mancherlei Aenderungen mehrfach wiederholt.

Entwicklungsgang.

Das Mitgetheilte mag genügen, um von dem Charakter indischer Bildnerei eine Vorstellung zu geben. Man sieht beim Ueberschauen ihrer zahlreichen Werke bald, dass, so lange im Volke der naiv gläubige Sinn noch lebendig war, die Kunstgebilde bei aller Phantastik oft einen milden, fast liebenswürdigen Ausdruck von Harmlosigkeit und Weichheit ge-

winnen. Nachdem jedoch die schöpferische Kraft sich bei den Indern überlebt hat, vermag sie nur noch in äusserlicher Wiederholung dogmatisch erstarrter Formen sich auszusprechen. Nichts aber wird so widerwärtig, wie eine altersschwach gewordene Symbolik, eine vertrocknete Phantastik.

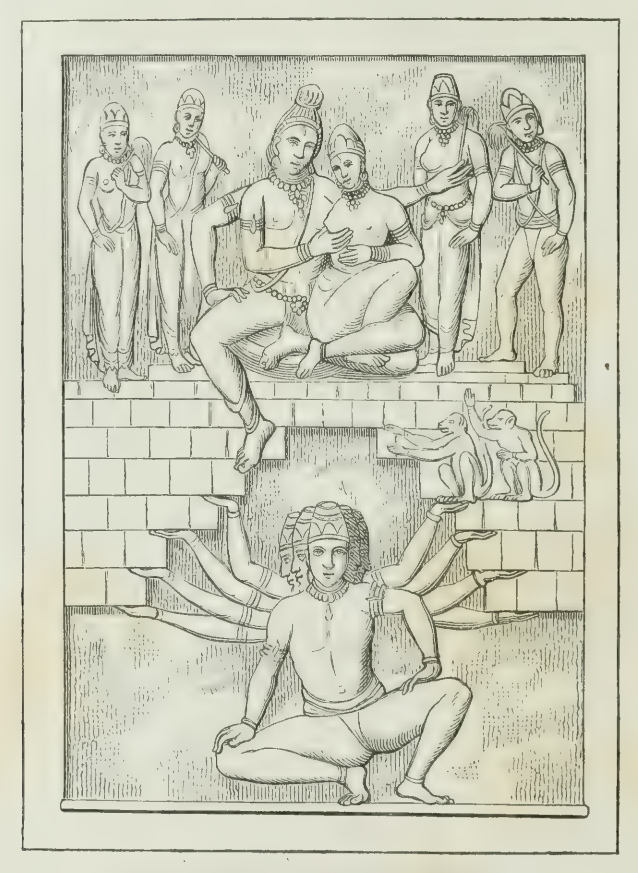


Fig. 5. Ramah und Seta. Relief von Ellora.

Chinesische und japan. Kunst

Für diesen Zustand sind besonders die Kunstwerke der Länder bezeichnend, welche von Indien ihre Religion und ihre Kultur erhalten haben: China und Japan. Wenn aber bei den Indern die Phantasie alle Geistesanlagen überwuchert, so herrscht in China und Japan der Verstand ebenso einseitig vor. Eine praktische, verständige, man möchte sagen, altkluge Auffassung regelt dort das gesammte Leben, und giebt der Kunst ihre Richtung. Daher ist die technische Vollkommenheit der

meisten dortigen Erzeugnisse eben so hoch entwickelt, wie ihr geistiger Gehalt niedrig, ihr Schönheitssinn beschränkt und selbst verzwickt erscheint.

Bronze-arbeiten.

Alle diese Wahrnehmungen lassen sich vorzüglich an den massenhaften Bronzewerken machen, in deren Hervorbringung, neben Indien, Java und Pegu, die Chinesen und Japanesen grosse Meisterschaft erlangt haben. Man findet in europäischen Schlössern und Museen solche Arbeiten in grosser Menge. Zunächst sind es kleine Götzenbilder, phantastisch und geschmacklos bis in's Aberwitzige und Fratzenhafte; daneben allerlei abenteuerliche, fabelhafte Thierbilder. Besonders beliebt sind darunter die Schildkröten, die mit einem langen wunderlichen Büschelschweif versehen werden. So weit hier die Naturformen einfach nachgebildet sind, überrascht uns eine treue und oft lebendige Auffassung des wirklichen Lebens in Thier- und Pflanzengestalten. In anziehender Weise tritt dies bisweilen bei japanesischen Gefässen hervor. Namentlich findet man eine Gattung von Leuchtern, deren schlanker Schaft durch den schmächtigen Körper eines hochbeinigen und langhalsigen Wasservogels vertreten wird. Während das storchartige Thier über eine Schildkröte hinwegschreitet, deren breite Masse dem Gefäss als passender Fuss dient, hält es im Schnabel eine eben ausgerupfte Wasserpflanze, die mit langen Ranken sich um den Hals des Thieres windet, und mit ihrem weit geöffneten Blüthenkelche dem aufzusetzenden Lichte die Unterlage bietet. Wo aber dieser Naturalismus verlassen wird, da verfällt die japanische Kunst bei ihren Geräthbildungen in allerlei Unschönheit. Die Becher, Räuchergefässe und Vasen sind plump und schwerfällig, breit und platt ausgebaucht, die Profile schwulstig und die Gliederung roh: dazu kommen widerwärtige, fast gespenstisch wirkende Fratzen als ungefälliger Schmuck.

Schon hier gemahnt es uns an die Grenzen, die dem orientalischen Kunstgeiste gesteckt sind. Ein Aufschwingen in's Reich freier Schönheit ist ihm versagt. Er haftet entweder an der naturalistischen Nachahmung, oder fällt in zügellose, selbst fratzenhafte Ueberschwänglichkeit. Unfähig sich zu geistiger Freiheit zu erheben, bleibt er ein Sklave der Natur und seiner eignen Phantastik.

ZWEITES KAPITEL.

Aegypten.

Alter der äg. Kultur.

Früher als irgend ein anderes Volk haben die alten Aegypter ihre geschichtliche Existenz in bleibenden Monumenten ausgeprägt. In stolzer Abgeschlossenheit erblühte an den Ufern des Niles eine reiche, selbständige Kultur, deren Beginn in Zeiten hinaufreicht, welche in allen anderen Ländern von undurchdringlichen Nebeln der Sage verhüllt sind. Nirgends auf der Welt ist so früh der Sinn für geschichtliches Leben erwacht; nirgends hat derselbe in grauer Urzeit sich so nachdrücklich in machtvollen Werken verkörpert. Wenn bei den Indern die mystisch-speculative Lebensanschauung selbst in späten Tagen noch alle Spuren historischen Daseins wie mit den üppigen Schlingpflanzen eines Urwaldes in märchenhafte Dämmerung hüllt, so tritt bei den Aegyptern dreitausend Jahre vor Beginn unsrer Zeitrechnung das Streben nach scharf bestimmter Ausprägung der geschichtlichen Verhältnisse in einer vollkommen ausgebildeten Kunst zu Tage. Jene Kunst, die damals im unteren Aegypten die Denkmale von Memphis, die Pyramiden und die Felsengräber schuf, ist in jeder Art der Technik bereits hochentwickelt, ihrer Ziele und ihrer Ausdrucksmittel vollkommen mächtig, das Endergebniss einer in unbekannte Vorzeit hinaufreichenden Kultur.

Charakter der Aegypter.

Dieser Grundzug ägyptischen Wesens wurzelt in einer dem indischen Charakter geradezu entgegengesetzten Geistesanlage. Während sich dort, im fernen Osten, das Interesse der realen Gestaltung des Lebens abkehrte, beruht bei den Aegyptern aller Nachdruck auf fester, scharfer Erfassung der Wirklichkeit. Wohl mag schon in der Urzeit die Beschaffenheit des Landes diesen in der Stammesart begründeten Sinn gepflegt und gefördert haben. Galt es ja sich gegen die Ueberschwemmungen des Niles in dem flachen Uferlande durch Dämme zu sichern, sodann durch Kanalbauten und Wasserbehälter den verheerenden Ueberfluss der Gewässer zu einem segenbringenden umzuwandeln. In solchen Stromniederungen bei fortgesetztem Kampfe mit den Elementen werden die schlummernden Geisteskräfte zur Energie, zu thätigem Eingreifen und Gestalten des äusseren Lebens wachgerufen: Muth, Ausdauer, Scharfsinn, alle Fähigkeiten des Verstandes werden auf's Höchste gesteigert.

Staatsleben

So bei den alten Aegyptern. Hier war keine Zeit zu nabelbeschauender Hinduträumerei; hier kein Raum für weltverachtende Askese. Alles musste sich tummeln, schaffen und wirken, musste unter einheitliche starke Führung sich schaaren und in feste staatenbildende Verbindung sich ordnen. Daher tritt hier die Lebensform des orientalischen Despotismus zuerst in geschichtlich durchgebildeter Gestalt vor uns auf; daher finden wir hier ein uraltes Staatsleben mit streng gegliederter Abstufung der Gesellschaft; einheitlich, stark, graniten wie die Denkmale, die von ihm zeugen.

Weltlicher Charakter der Kunst.

Bei vorwiegend contemplativen Völkern, wie die Inder, stehen die Götter im Mittelpunkte; bei praktischen, handelnden Nationen, wie die Aegypter, erobert der Mensch diese Stelle. Das profane Leben, die Geschichte des Staates, das heisst dort des Herrschers wird Gegenstand der Darstellung; sie inspirirt die Künstler, sie bedeckt mit ihren tausendfältigen Einzelheiten die Denkmale. Das überirdische Leben wirft nur einen Wiederschein auf das diesseitige Dasein, die Göttergestalten treten fast nur in ihrer Beziehung auf das Leben der Pharaonen hinzu; in der Ausprägung übermenschlicher Wesen mischen mythologisch umgebildete Anschauungen von den Naturereignissen des Landes (Isis, Osiris) sich mit einem alten Thierkultus und geben den geringen Spuren von Phantastik, die in den sonst so nüchtern verständigen Charakter der Aegypter eingemischt sind, Anlass zu erschöpfender Ausprägung.

Gräber von Memphis.

Die ältesten Werke der ägyptischen Plastik*) finden sich in den ausgedehnten Gräbergrotten, welche die Pyramiden des alten Memphis umgeben. Als Denkmale aus den Zeiten der vierten Dynastie sind sie ein Beweis von der hohen Entwicklung, welche die Bildnerei der Aegypter schon im Beginn des dritten Jahrtausends v. Chr. erreicht hatte. In ausgedehnten Flachreliefs bedecken sie die Wände der Grabkammern und der mit denselben verbundenen Räume. Die Gestalten treten in mässig erhabenem Umriss aus der Fläche hervor und gewinnen eine kräftigere Wirkung nur dadurch, dass sie vollständig mit lebhaften Farben bemalt sind, die nun beinahe fünf Jahrtausende hindurch ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. In dieser bunten Farbenpracht erinnern die Darstellungen an den Glanz orientalischer Teppiche, wie denn ohne Zweifel dieser flache unentwickelte, der Malerei nahestehende Reliefstyl aus einer Nachbildung der Teppichwirkerei hervorgegangen ist. Die Gegenstände

*) Abbildungen ägyptischen Plastik in der Description de l'Egypte, Antiquités. — *R. Lepsius*, Denkmäler aus Aegypten etc. — *Gau*, Alterthümer von Nubien. — *Rossellini*, Mon. dell'Egitto etc.

dieser Reliefs bewegen sich um die Person und die Thätigkeit der Verstorbenen, in welchen man aus den reichlich beigefügten Hieroglyphen-Schriften vornehme Beamte, Prinzen und Prinzessinnen jener alten Memphisdynastie erkennt. Die Gestalten der Verstorbenen werden mit einem gewissen Nachdruck in grösserem Maassstabe vorgeführt. Sie sind umgeben von zahlreichen Darstellungen kleinerer Dimension, in denen ihr Besitz an Heerden und anderem Gut sammt allen Beziehungen und Beschäftigungen des wirklichen Lebens mit grosser Lebendigkeit geschildert ist. (Fig. 6). Die Thätigkeiten des Ackerbaues, der Schiffahrt und Viehzucht wechseln mit Scenen der Jagd und des Fischfangs; diesen schliessen

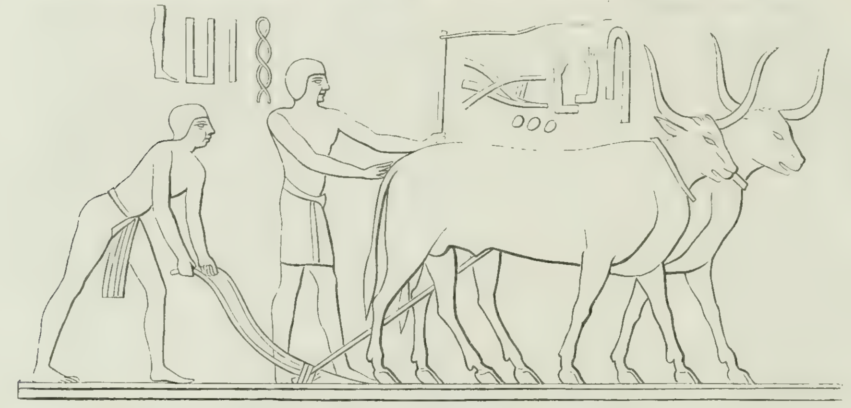


Fig. 6. Relief aus den Gräbern von Memphis.

sich Vorgänge des häuslichen Lebens, frohe Gastmahle und gesellige Unterhaltungen an, und endlich machen Darbringungen von Opfern den Einfluss des religiösen Lebens klar.

Styl der Reliefs.

Alles dies wird mit grosser Treue und Ausführlichkeit, aber auch voll Frische und Lebendigkeit erzählt; die Absicht des Künstlers geht genau auf dasselbe hinaus, was ein gewissenhafter Chronist bei seinen Aufzeichnungen erstrebt: sorgfältige und klare Ueberlieferung des Wirklichen. Daher athmen diese Darstellungen eine gewisse Frische und Unbefangenheit, die aber bei dem gänzlichen Mangel einer höheren Absicht, einer idealen Auffassung nicht frei von Nüchternheit ist und bei aller Lebenswahrheit doch auch die Trockenheit einer blos realistischen Darstellung nicht verleugnen kann. Dem entspricht die ganze Art der Behandlung. Schon die Anordnung beweist den Mangel eines organisirenden ideellen Princips und die damit verbundene unbedingte Hingabe an die Architektur. Teppichartig in buntem Gewimmel, ohne Rücksicht auf Composition breiten sich die Bilder aus.

Menschengestalten.

Die menschlichen Gestalten, die ein etwas gedrücktes, schweres Verhältniss zeigen, sind in Form und Bewegung mit ziemlichem Verständniss aufgefasst, in einzelnen wird selbst die Muskulatur mit richtiger Beobachtung angedeutet. Um so auffallender sind gewisse Verstösse, die dem Organismus des Körpers und seiner Bewegung widersprechen. Dahin gehört nicht blos, dass bei schreitenden Figuren beide Füsse mit ganzer Sohle am Boden haften, sondern mehr noch, dass bei scharfer Profilstellung des Kopfes und der Beine der ganze Oberkörper in der Vorderansicht dargestellt ist. Diese letztere für uns so auffallende Anomalie scheint weniger einem Mangel an richtiger Beobachtung, als vielmehr einer gewissen Unbeholfenheit in der Handhabung des Reliefstyls anzugehören. Denn da bei diesen Darstellungen von Rundung der Körper

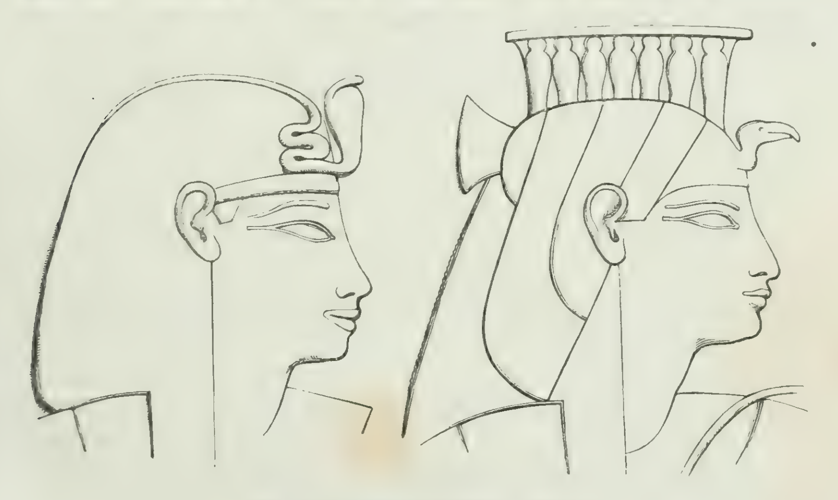


Fig. 7. Aegyptische Reliefköpfe. Theben.

nicht die Rede ist und dieselben nur als zweite Fläche vermittelst einer geringen Erhebung aus der Grundfläche hervortreten, so musste es der ägyptischen Kunst wohl unmöglich scheinen, von dem breiten Oberkörper der menschlichen Gestalt durch die Profilstellung eine genügend klare Vorstellung zu geben. Der ägyptische Künstler hatte eine klare und im Wesentlichen richtige Anschauung von jedem einzelnen Theile, nicht aber vom Ganzen der menschlichen Gestalt, denn dazu fehlte ihm die Beobachtung der Perspective. Wie hätte er also bei seinem Standpunkt es aufgeben mögen, beide menschliche Arme vollständig und in ihrer Verbindung mit dem Rumpfe vorzuführen! Auf Deutlichkeit und Richtigkeit ging sein ganzes Streben, und da er letztere nur in mechanischem, nicht

in höherem organischen Sinne auffasste, so führte dies zu einem faktischen Fehler, von welchem die ägyptische Kunst in ihrem ganzen historischen Verlaufe sich nicht zu befreien vermocht hat. Ein schlagender Beweis dafür, dass diesem äusseren Mangel eine innere geistige Schranke zu Grunde liegt.

Kopfbildung.

Die Köpfe zeigen den ägyptischen Typus in bestimmter und klarer Ausprägung (Fig. 7 *): niedrige Stirn und flachgedrückten Schädel, schmales langgeschlitztes Auge mit niedrig geschwungner Augenbraue, langgezogne, schnabelartig gebogne Nase, sinnlich volle, üppige Lippen und kurzes, aber festes Kinn. Allein auch hierbei begnügt sich die Darstellung mit Wiedergabe der äussern Form; nirgends ist eine Spur individuellen Ausdrucks, geistigen Lebens. Starr und gleichförmig verhalten sich die Gesichter, als ob sie mit dem zu ihnen gehörigen Körper nichts zu schaffen hätten, weder in Freude noch in Leid zu ihm gehörten.

Thierfiguren.

Am glücklichsten sind in diesen Werken die Thiere behandelt. Da es hier nicht auf Darlegung eines geistigen Lebens ankommt, sondern die frische Beobachtung des äusseren Gebahrens für eine lebendige Darstellung ausreicht, so ist der ägyptische Kunstgeist diesem Theile der Aufgabe am ersten gewachsen. So erfreuen denn gerade die Schilderungen des Thierlebens durch kräftige und naive Darstellung der Wirklichkeit: die Heerden der Rinder, Ziegen, Esel und Schaafe, die schlanken Windhunde, die den Menschen begleiten, das Wild, auf welches er Jagd macht, das Alles ist mit überraschendem Verständniss und feiner Beobachtung geschildert.

Sphinxkoloss v. Memphis.

Ein andres Werk des frühsten ägyptischen Alterthums, inschriftlich von Schafra, dem Chephren Herodots, zugleich mit der zweiten Pyramide erbaut, ist der berühmte Sphinxkoloss im Gräberfelde von Memphis. Die Kunst hat hier einen natürlichen Felsen zum Riesenleibe einer Sphinxgestalt von 172 Fuss Länge umgebildet. Es ist ein mit ausgestreckten Tatzen ruhender Löwe, dessen Leib ein colossaler Manneskopf bekrönt. Diese fremdartig phantastische Verbindung, sowie die Riesenhaftigkeit des Werkes sprechen dafür, dass hier für einen höheren geistigen Inhalt ein bedeutsamer Ausdruck gewonnen werden sollte. Mit dem Staunen über das Gigantische der Anlage, mit der Bewunderung vor der Energie und der Kühnheit der Ausführung mischt sich die charakteristische Wahrnehmung von den geistigen Schranken, welche auch dieses Werk bekundet. Denn auch hier wird, wie bei den Indern, in echt

*) Zur Veranschaulichung des ägyptischen Kopfes geben wir ein Reliefbild aus der Glanzepoche des neuen Reiches.

orientalischem Sinne das geistig Bedeutende durch fremdartige phantastische Formverbindung und durch übergewaltige Massenhaftigkeit zur Erscheinung gebracht.

Aelteste Freisculptur.

Endlich kommen in jener ältesten Zeit der Pyramidengräber von Memphis mehrfach Beispiele wirklicher Freisculptur vor, deren Betrachtung erst ein vollständiges Bild vom Umfange der damaligen ägyptischen Plastik gewährt. Es sind dies sitzende Statuen der Verstorbenen, in Granit oder anderem schwer zu bearbeitendem Gesteine mit unübertrefflicher Vollendung des technischen Verfahrens gearbeitet. Zu den tüchtigsten gehören die sieben sitzenden Kolossalstatuen Schafra's, die man in dem zum Riesensphinx gehörenden Tempel ausgegraben hat. Aus einem grünen gelbgeaderten Marmor meisterlich gearbeitet, zeichnen sie sich durch grossartige Strenge des Styles aus. Bei all diesen Werken erscheint der Kopf in voller Ausprägung individueller Züge, obwohl dieselben bei aller Verschiedenheit auf den gleichen nationalen Grundtypus zurückweisen. So überraschend es aber ist, die ägyptische Kunst schon so früh zu portraitwahrer Darstellung gelangt zu sehen, so erscheint es doch noch auffallender, dass dennoch von hier aus der Schritt zu geistiger Charakteristik nicht gefunden wird. Man bleibt bei feinstem Beobachten und schärfstem Ausprägen aller Besonderheiten der äusseren Form stehen, ohne die Geheimnisse des inneren Lebens zu berühren. Noch grössere Gebundenheit zeigt der übrige Körper, der sitzend, kauernd oder hockend die Arme fest an den Leib geschlossen, die Füsse in strenger Parallel-Stellung zusammengezogen, erscheint. Manchmal sind sogar die einzelnen Körperformen so wenig ausgeprägt, dass das Ganze wie ein ungefüger Steinblock aussieht, in dessen Oberfläche nur ganz allgemeine Andeutungen der Hauptformen einer menschlichen Gestalt ausgeführt sind.

Verhältniss zur Natur.

Dies bringt uns auf die Frage, in wieweit ein Bewusstsein vom natürlichen Organismus in den ägyptischen Statuen zur Geltung kommt. Die Plastik der Aegypter zeigt schon in ältester Zeit ein überraschend klares Verständniss der menschlichen Gestalt, welches offenbar auf scharfer Beobachtung beruht und von bedeutender Uebung des künstlerischen Auges getragen wird. Was der Blick dann sicher erfasst hat, das weiss die Hand mit seltner Gewandheit wiederzugeben und selbst aus dem härtesten Gestein sauber und scharf hervorzubilden. Allerdings wird dies Vermögen durch die Monotonie der Aufgaben erheblich gefördert. Die statuarische Plastik der Aegypter verzichtet von vorn herein auf jeden Ausdruck von Leben und Bewegung. Unnahbar in feierlicher Ruhe, in steifer Haltung, den Blick starr vor sich richtend, die Arme fest an den Leib geschlossen, sitzen die Tausende von ägyptischen Statuen wie in

traumartiger Stille da. Diese fast unheimliche Ruhe steht in scharfem Gegensatze zu der naiven Lebendigkeit der Reliefdarstellungen und beweist, dass hier etwas Anderes, Höheres, Ideales bezweckt sei. Ist es nun das instinktartige Bewusstsein, dass nur wahrhaft geistig freie Wesen, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben, sich in unmittelbarer Bewegung dem Impulse der Seele hingeben dürfen? Gewiss ist, dass in dieser ägyptischen Statuenwelt die todtenähnliche Ruhe den Eindruck mühsam bewahrter Würde und Feierlichkeit macht. Nur der unfreie Geist, dem wahrhaft menschliche Bildung abgeht, sucht in äusseren ceremoniellen Satzungen die Aufrechthaltung seiner Würde. So ist bei den ägyptischen Statuen Alles äusserlich, typisch, conventionell. Diesem Verhältniss muss sich auch die künstlerische Durchführung beugen. Die Plastik, die einen bedeutenden Anlauf genommen hat zu naturgemässer Auffassung der Formen, bleibt auf halbem Wege stehen. Wohl legt sie den Körper in grossartigem Sinn mit kräftiger Betonung des organischen Gefüges, mit scharfer Markirung seines Knochenbaues und der Muskelbildung an; aber unter der Hand erstarrt ihr das frisch pulsirende Leben, vertrocknet der harmonische Fluss der Glieder in leeren Schematismus; conventionelle Rücksicht im Bunde mit religiösem Ceremoniell und höfischer Etikette wirft über die Gestalten die Fessel architektonischer Regelmässigkeit, und in diesem Bann erstickt die Seele bildnerischen Schaffens. Daher vermag bei den Aegyptern aller Scharfblick des künstlerischen Auges nicht zu einer wahrhaft freien geisterfüllten Schöpfung durchzudringen. Durch diese strenge Gebundenheit erweisen die ägyptischen Statuen sich als Werke ohne innere Selbständigkeit, die nur im unlöslichen Verbande mit der Architektur ihre volle Bedeutung gewinnen. Die Museen Europa's, namentlich zu Paris, London, Berlin, Turin bieten in ihren ägyptischen Werken zahlreiche Belege für dies Verhältniss.

Mangel an Entwicklung.

Die Unfähigkeit der ägyptischen Kunst, aus dieser Gebundenheit zur Freiheit sich zu erheben, bedingt ihren Mangel an wahrhaft geschichtlicher Entwicklung. Wir begreifen daher, wenn erzählt wird, dass bei den Aegyptern ein mathematischer Kanon für die Darstellung der menschlichen Gestalt zur Anwendung kam. Zwar wurde derselbe mehrmals im Laufe der Zeiten einer Veränderung unterworfen, weil das Streben vom Schwereren zum Leichteren, vom Gedrückten zum Schlanken dem Schönheitssinn des Menschen eingeboren ist; aber da man nur die eine Formel mit der andern vertauschte, so blieb der Geist der Plastik bei aller scheinbaren Verschiedenheit wesentlich derselbe, und deshalb können wir von einer innern Entwicklung der ägyptischen Kunst nicht reden. Im Gegentheil dürfte man eher einen allmählichen Rückschritt

behaupten, da der grossartige Naturalismus der frühesten Werke in seiner Frische von den Arbeiten der späteren Epochen nicht erreicht wird und vielmehr in einen äusserlichen Schematismus sich verliert. Selbst die durchgreifendsten geschichtlichen Umwälzungen, wie sie der Einfall der Hyksos aus Asien mit sich brachte, vermochten den Charakter der ägyptischen Kunst nicht umzugestalten. Hat man doch unlängst auf der Stätte des alten Tanis vier Löwensphinxe aus der Epoche jener Fremdherrschaft gefunden, die durchaus den Typus ägyptischer Werke tragen.

Denkmäler des neuen Reiches.

Was jene Kunst des alten Reiches von Memphis begonnen hatte, das zeigt sich in den Denkmälern des neuen Reiches und seiner Hauptstadt Theben in verwandtem Sinne aufgenommen und fortgesetzt. Nur reicher, glänzender, vielgestaltiger werden jetzt die Werke, und ihre Bilderschrift verherrlicht in erster Linie das Leben und die Thaten der göttlich verehrten Pharaonen. Jetzt erst entwickelt sich auch der ganze vielgestaltige Olymp der ägyptischen Götterwelt zu einer vorher kaum geahnten Mannichfaltigkeit.

Die Blüthezeit des neuen Reiches umfasst die Epoche vom sechszehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts vor Christo. Aber auch die folgende Zeit bis zu den Ptolemäern herab fährt in der Anlage grossartiger Monumente und in weiterer Ausschmückung der früheren fort; ja selbst bis in die Zeit römischer Herrschaft bewahrt die ägyptische Kunst in zäher Ausdauer, wenn auch mit gewissen Wandlungen des Styls, ihr streng nationales Gepräge. Die grösste Fülle von Denkmälern vereinigt das alte hundertthorige Theben, dessen Hauptgebäude nach den heutigen Orten Karnak, Luxor, Medinet-Habu und Kurna benannt werden. Aber auch weiter aufwärts bis nach dem oberen Nubien erstreckt sich in dieser Zeit die Herrschaft der ägyptischen Kunst. Die Felsentempel von Ipsambul, von Girscheh, von Wadi Sebua schliessen sich in Grossartigkeit und Reichthum den Werken der unteren Lande würdig an.

Scenen aus dem Leben der Herrscher.

In allen diesen Werken, deren Ausdehnung und architektonische Massenhaftigkeit schon Bewunderung erregen, hat die Bildnerei unermüdlich und unerschöpflich über ein Jahrtausend lang als treue Chronistin den Lebensgang der Pharaonen begleitet und ihr privates und öffentliches Dasein, ihre Thaten im Frieden und im Kriege, ihr Leben auf der Jagd und zu Hause in unabsehbaren Bilderreihen mit staunenswerther Geduld geschildert. Um den Herrscher dreht sich Alles; seine Gestalt überragt durch colossalen Maassstab alle übrigen Figuren. Er stürmt auf seinem Kriegswagen in die Schlacht und wirft das pygmäenhafte Geschlecht seiner Feinde in buntem Gewimmel zu Boden. Ein andres Mal sieht man ihn von seinem Kriegsschiffe aus eine ganze Flotte feindlicher Fahrzeuge

in den Grund bohren und in die Flucht treiben. Wieder ergreift er dann einen besiegt am Boden knieenden Völkerstamm beim Collectivschopf, um ihn mit einem Schlage der hochgeschwungenen Streitaxt zu vernichten.

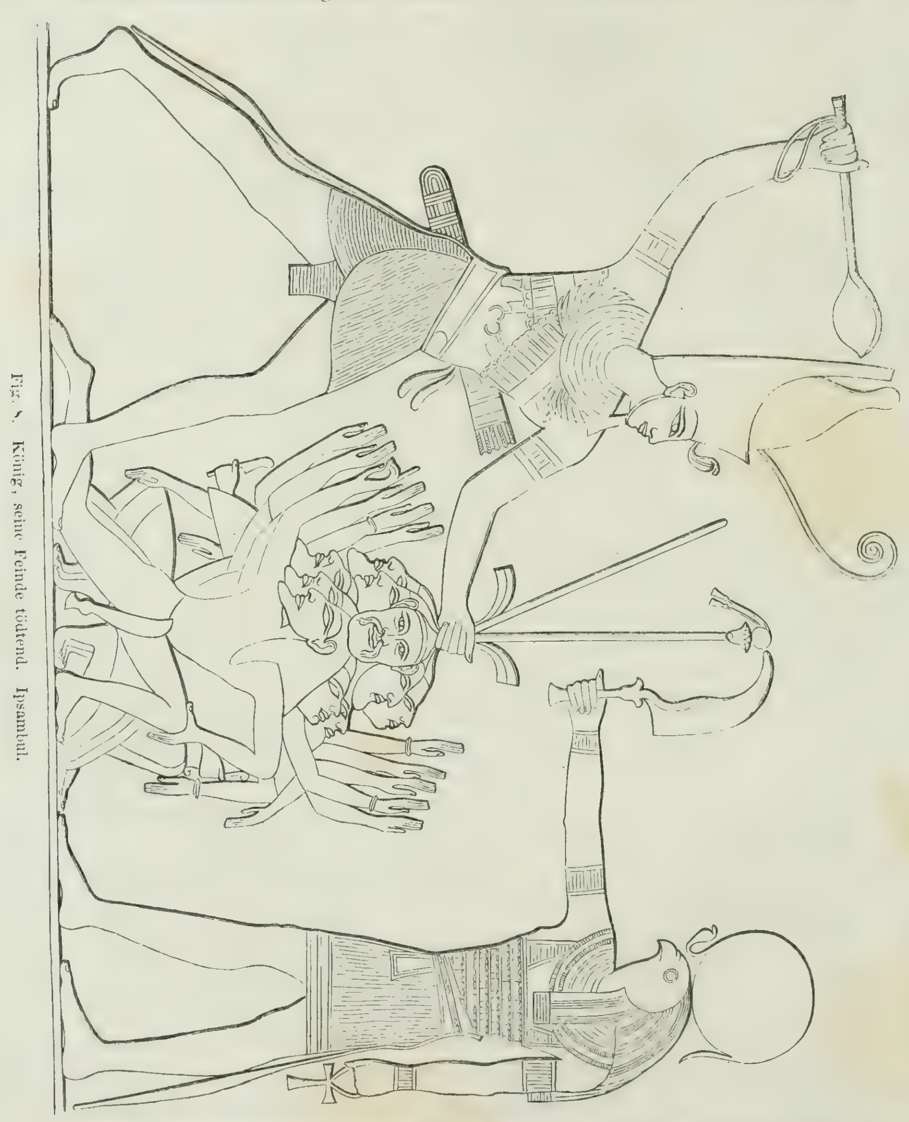


Fig. 8. König, seine Feinde tödtend. Ipsambul.

(Fig. 8). Ein andres Mal sehen wir ihn in feierlicher Würde unter einem Baldachin thronen, um die Huldigungen und Tribute unterworfener Völkerschaften zu empfangen. Alles kommt hier dem Bildner darauf an, so

deutlich und bestimmt wie möglich zu erzählen und besonders die verschiedenen Raçen der Tributpflichtigen treu zu charakterisiren. Wie oft erkennen wir in diesen langausgedehnten Zügen, die in vielen Reihen übereinander die Wände bedecken, neben vielen andern Stämmen, neben den Söhnen der Wüste, den Arabern, Nubiern, den schwarzen Gestalten Abyssiniens die scharf markirten Physiognomien der Kinder Israel. Wovon die ältesten Urkunden der Menschheit uns erzählen, das steht hier in lebensfrischen Bildern so bestimmt und schlagend vor uns, als wäre es gestern geschehen. Das ganze Leben der Aegypter ist mit einer Umständlichkeit und Anschaulichkeit geschildert, die nichts Lückenhaftes, nichts Dunkles zurücklässt.

Inhalt dieser Werke.

Fragen wir aber nach dem höheren geistigen Gehalt dieser Darstellungen, so steht derselbe in keinem Verhältniss zu ihrem unermess-

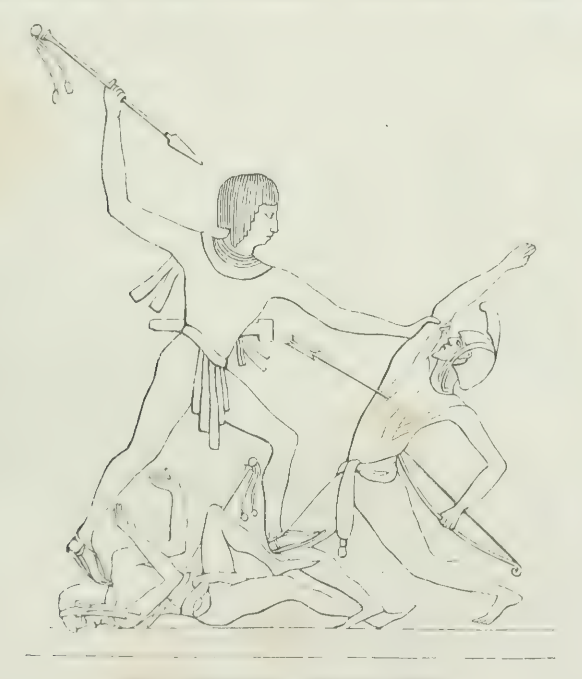
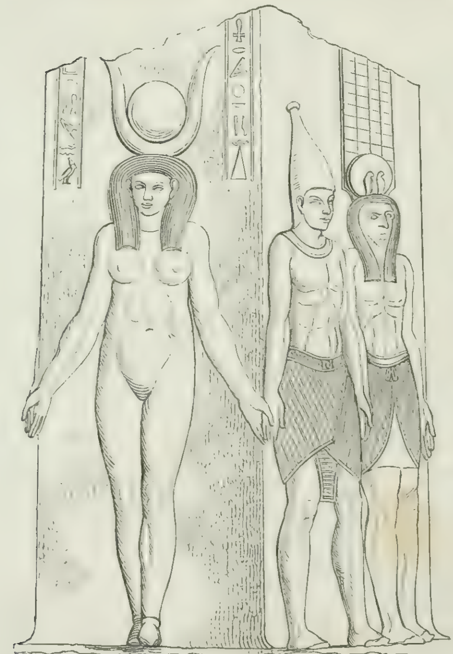


Fig. 9. Kampfscene. Relief von Theben.

lichen Umfange. Zwar fehlt es nicht an einer gewissen Lebendigkeit und Frische; besonders bei Scenen des Kampfes (Fig. 9) und der Jagd sind Menschen und Thiere oft in kühner Bewegung mit Glück durchgeführt, namentlich die schlanken, feurigen Streitrosse voll sprühender Energie und voll Schwung im gestreckten Laufe geschildert. Aber alle Motive

der Gestalten und ihres Gebahrens erscheinen schon früh fast unabänderlich festgestellt und wiederholen sich bei allen nachfolgenden Herrschern in unerschütterlicher Monotonie und Tautologie. So geht in dem öden Einerlei alle individuelle Charakteristik unter, und die Kunst überlässt lediglich den überall beigeschriebenen Hieroglyphen, Namen und Thaten der einzelnen Herrscher besonders zu unterscheiden. Die künstlerische Phantasie hat nur geringen Theil an der Ausführung dieser Werke, deren trockne Nüchternheit kaum durch einen Zug neuer Erfindung unterbrochen wird. Selbst der Umstand, dass die höhere Bedeutung der königlichen Person lediglich durch kolossalen Maassstab ausgedrückt wird, ist bezeichnend für die Phantasielosigkeit, die den Mangel an geistiger Belebung durch nüchterne Hyperbeln ersetzen muss. Eben so wenig kann hier von Compositionen in künstlerischem Sinne die Rede sein, da alle Darstellungen ohne Unterschied über die äusseren und inneren Wände, selbst über Säulen, Pfeiler und Architrave ausgestreut sind. Architektur und Sculptur fliessen hier noch unauflöslich zusammen, und die letztere stürzt sich blindlings auf jede passende oder unpassende Fläche, welche erstere ihr bietet.


Fig. 10. Pfeiler von Karnak.

Götter-gestalten.

In dieser Fülle von Bildwerken treten nun in bedeutenderer Weise die Gestalten der ägyptischen Götter hervor; aber sie sind nicht um ihrer selbst willen, sondern nur der Herrscher wegen da, damit anschaulich werde, wie diese unter der Obhut himmlischer Mächte stehen und sammt ihrem Hause den Göttern gedient haben. Meistens werden die Opfer dargestellt, mit welchen die Pharaonen die Götter geehrt haben; oder man sieht allerlei mystische Weihhandlungen, in denen die Götter ihren Segen über den Fürsten ausgiessen. Die Gestalten der Götter unterscheiden sich von den menschlichen nur dadurch, dass sie statt des Menschenhauptes Thierköpfe tragen (Fig. 10 u. 11). Nicht bloss Widder und Hund,

Wolf, Kuh und Löwin müssen ihre Köpfe der Charakteristik der Götter leihen, sondern selbst Vogelköpfe werden ähnlich verwendet. So phantastisch dies auf den ersten Blick erscheint, so wenig sind doch diese seltsamen Verbindungen durch die Phantasie zu flüssigem Leben verschmolzen. Es bleibt bei einer äusserlichen roh materiellen Zusammensetzung, die denn auch der hier waltenden Anschauungsweise entspricht. Wieder bestätigt sich uns die innere Schranke des orientalischen Geistes, der in seiner

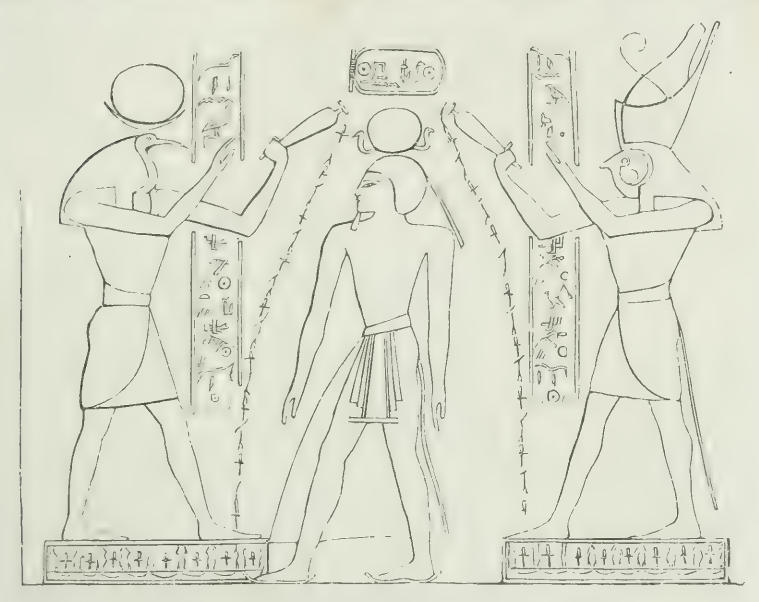


Fig. 11. Ramses III. zwischen Thot und Horus. Theben.

Unfähigkeit dem göttlichen Wesen in beseelter Menschengestalt einen Ausdruck zu leihen, zu fremdartigen barocken Verbindungen und selbst zu einer Anleihe beim Thierreich sich genöthigt sieht. Für das Thierleben haben die Aegypter eine besondere Vorliebe und Begabung, die mit der Bedeutung der Thiergestalt in ihren religiösen Anschauungen zusammenhängt. An den Portalen der Tempel lagern oft mächtige Löwen oder Widder; ganze Alleen solcher Figuren in Doppelreihen führen bisweilen zum Tempel hin. Feines Naturgefühl verbindet sich in diesen Werken bewundernswürdig mit dem strengen Gesetz architektonischer Stylistik; feierliche Ruhe waltet in dem edlen Schwunge der Linien und erhebt solche Gebilde zum Vorzüglichsten, was der ägyptische Meissel geschaffen. Die Basaltlöwen am Fusse der Capitolstreppe zu Rom (Fig. 12), die Granitlöwen im British Museum zu London, die riesigen Widdergestalten im

Thierfiguren.

Museum zu Berlin und anderwärts sind charaktervolle Beispiele dieser Gattung.

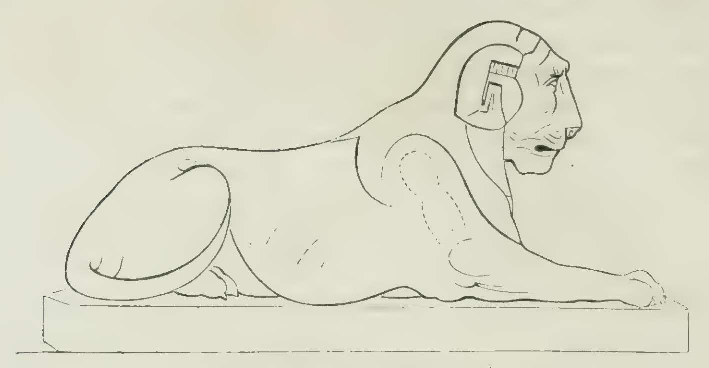


Fig 12. Löwenfigur. Capitolstreppe. Rom.

Stylistische Behandlung.

Was die künstlerische Technik all dieser Darstellungen betrifft, so bleibt dieselbe durchaus auf dem Niveau der früheren Werke stehen. Das Relief schreitet weder zu grösserer Rundung und Modellirung, noch zu freierer Belebung vor. Die Wirkung dieser prächtig bemalten Werke geht nach wie vor über die von Wandmalereien kaum hinaus. Wohl ist dagegen einer andern Gattung des Reliefs zu gedenken, die häufig an die Stelle des vorher beschriebenen tritt. Es sind das die von den Griechen als Koilanaglyphen, von den Franzosen als „basrelief en creux“ bezeichneten Darstellungen, die wir Hohlreliefs nennen könnten. Bei ihnen werden die Figuren in die Fläche hinein vertieft und die Ränder ringsum erhöht stehen gelassen. Obwohl dies Verfahren dem des eigentlichen Reliefs entgegengesetzt ist, bleibt die Wirkung dabei ungefähr dieselbe, da hier wie dort die Umrisse an der einen Seite durch einen Schatten sich bemerklich machen müssen, übrigens aber in beiden Gattungen auf jede feinere Modellirung der Form verzichtet wird.

Kolossalarbeiten.

Endlich ist noch der Vorliebe für Kolossalgestalten zu gedenken, die der ägyptischen Kunst durch alle Epochen anhaftet. Ganze Alleen von riesigen Sphinx- oder Widderbildern führen oft zum Eingange der Tempel hin; an der Façade hüten gewaltige Gestalten sitzender Pharaonen den Eingang; am grösseren Felsentempel zu Ipsambul erreichen die vier sitzenden Gestalten Ramses des Grossen die Höhe von 65 Fuss, während ebendort an dem kleineren Tempel sechs Standbilder desselben Fürsten und seiner Familie von 35 Fuss Höhe sich befinden. Das weltberühmte Memnonsbild auf dem Felde der Kolosse bei Medinet Habu erreicht sogar eine Höhe von 70 Fuss; endlich findet man in den

Höfen der Tempel unzählige überlebensgrosse Priestergestalten in feierlichem Ernst an die Vorderfläche der Pfeiler gelehnt. In all diesen Werken wird man nicht bloss die Unermüdlichkeit und Gewandtheit des ägyptischen Meissels, sondern auch oft die energische und grossartige Behandlung der Formen bewundern, aber in geistiger Hinsicht zeugt die Monotonie in der Wiederholung derselben Gestalt und derselben Stellung, die typische Unbeweglichkeit der bildnerischen Schöpfungskraft von demselben Mangel eines höheren Lebens, einer freieren Entwicklung. Stereotyp und monoton ist auch hier der Charakter der ägyptischen Kunst.

DRITTES KAPITEL.

Das mittlere Asien.

I. Babylon und Ninive.

Historische Umrisse.

Mittelasien ist nie ein abgeschlossenes Land gewesen, wie Indien und Aegypten. Vielmehr haben sich seit den ältesten Zeiten mächtige Völkerbewegungen, wechselnde Schicksale, erschütternde Katastrophen auf jenen weiten Gebieten in rascher Folge gedrängt. Die ältesten Staatenbildungen begegnen uns an den Ufern der beiden Ströme Euphrat und Tigris, in dem weiten Alluvialbecken Mesopotamiens. Aus grauer Vorzeit ragt die Herrschaft des alten Babylon mit fast mythischen Umrissen in die geschichtliche Epoche hinein. Das Erbtheil seiner Macht geht gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor Chr. auf das am oberen Stromlaufe des Tigris gelegene Ninive über, das etwa nach vierhundertjähriger Herrschaft dem neubabylonischen und medischen Reiche weichen muss. Mit Beginn des sechsten Jahrhunderts erheben sich die Perser zu Alleinherrschern der gesammten Lande vom Indus bis zu den westlichen Grenzen Assyriens, breiten sich über ganz Vorderasien, Syrien und Aegypten aus und drohen selbst der griechischen Freiheit den Untergang, bis auch sie der welterobernden Kraft Alexanders zum Opfer fallen.

Ueberreste der Denkmale.

Wie diese grosse Ländermasse durch gemeinsame Schicksale verbunden ist, so eint sie auch das Band einer innerlich verwandten Kultur.

Zwar sind nur spärliche, vereinzelte Trümmer ihrer glänzenden Blüthe übrig geblieben; zwar hat die Hand der Geschichte alle jene Riesenstädte mit so gänzlicher Zerstörung heimgesucht, dass erst neuerdings ihre zerrissenen Ueberbleibsel aus den Schutthügeln mühsam an's Tageslicht gezogen werden konnten: dennoch dürfen wir den Versuch wagen, aus dem wenigen Erhaltenen einen Schluss auf das Untergegangene zu machen und die zerstreuten Züge zu einem Lebensbilde jener grossartigen Kultur zu verbinden.

Ausgrabungen.

Für ein solches Unternehmen haben erst die Ausgrabungen eine Unterlage geschaffen, die anfangs von dem französischen Consul Botta, dann nachdrücklicher und umfangreicher von der englischen Regierung durch Layard in den am oberen Tigris der jetzigen Stadt Mosul ungefähr gegenüberliegenden Schutthügeln veranstaltet worden sind. Man glaubt an diesen Orten die Hauptpaläste Ninive's und andrer damit nahe zusammenhängender Orte aufgedeckt zu haben. In architektonischer Hinsicht nur spärliche Resultate bietend, haben diese Nachgrabungen für die Bildnerei der alten Assyrer die umfassendste Ausbeute gewährt. Der Charakter jenes Volkes, namentlich das Leben seiner Herrscher im Frieden und im Kriege tritt uns darin mit grösster Lebendigkeit entgegen. Auf den ersten Blick ist eine durchgreifende Aehnlichkeit mit dem Wesen der Aegypter auffallend.

Verwandtschaft mit Aegypten.

Die Aehnlichkeit Beider beruht auf verwandter Charakteranlage, auf ähnlichen Lebens- und selbst Landesverhältnissen, auf dem daraus entwickelten gleichartigen Gepräge ihres staatlichen Daseins. Beide Völker sind durch die Beschaffenheit ihrer Flussthäler schon zeitig zu strenger Arbeit für Gewinnung einer tüchtigen Bodenkultur angehalten worden; beiden hat sich aus diesen Grundverhältnissen ein praktischer, verständiger Sinn, ein fest geordnetes Staatswesen in der dem Orient eigenen Form des Despotismus, und ein Interesse an monumentaler Gestaltung und Fixirung der äusseren Thatsachen ihres geschichtlichen Daseins ergeben. In Assyrien finden wir daher wie in Aegypten den ganzen Umfang plastischer Darstellungen dem Leben und den Thaten der Herrscher gewidmet; ja die Denkmale von Ninive zeigen sogar noch ausschliesslicher als die Werke Aegyptens den König als alleinigen Mittelpunkt aller bildnerischen Schilderung, obwohl wir, bei der sporadischen Beschaffenheit unsrer Kenntniss, daraus keine zu weit gehenden Schlüsse ziehen dürfen. Auch hier ferner werden Götter und göttliche Wesen wie in Aegypten nicht für sich allein bedeutend hingestellt, sondern nur in ihren Beziehungen zum Herrscher aufgefasst. Mit einem Worte: derselbe historisch nüchterne Chronikengeist scheint die assyrische wie die

ägyptische Plastik zu beherrschen, dasselbe phantastische Auskunftsmittel bei Darstellung überirdischer Gestalten hier wie dort hinzuzutreten. Erst bei näherem Zusehen werden wir inne, dass neben dieser grossen Aehnlichkeit des Grundtones doch ebenso durchschlagende Verschiedenheiten sich überall herausstellen. Suchen wir uns dieselben klar zu machen.

Die ausgegrabenen Denkmäler.

Aus den Schutthügeln von Nimrud, Khorsabad und Kujjundschik sind ausgedehnte palastartige Anlagen zu Tage getreten, von denen jedoch nur das untere Geschoss erhalten ist. Sie stellen sich als unregelmässige Complexe vieler verschiedenartiger Räume dar, von denen die grössten und wichtigsten schmalen galerieartigen Sälen gleichen. Alle diese Räume sind im Innern mit mehreren Reihen von grossen Alabasterplatten bekleidet, deren Flächen mit Reliefdarstellungen völlig bedeckt sind. Sie bringen das Leben der assyrischen Herrscher in einer Ausführlichkeit vor Augen, welche den ägyptischen Monumenten in nichts nachsteht, an Lebendigkeit und Natürlichkeit sie aber bedeutend übertrifft. Besonders beliebt scheinen die Jagdscenen gewesen zu sein, die immer von Neuem und mit lebendigem Interesse geschildert werden. Man sieht den König von seinem Gefolge begleitet, wie er vom leichten zweiräderigen Wagen herab dem Büffel und dem Löwen nachsetzt. Meistens

Reliefs.

Jagdscenen.



Fig. 13 Löwenjagd. Nimrud.

liegt ein Thier, mit Pfeilen bedeckt und aus mehreren Wunden blutend bereits am Boden hingestreckt, während sein Gefährte wutherfüllt den Wagen anfällt und von dem rasch sich zurückwendenden König den Todespfeil empfängt (Fig. 13). Solche Scenen, die uns daran erinnern, dass die assyrischen Könige rechte Nachfolger des fabelhaften Nimrod waren, sind mit aller Anschaulichkeit, voll Leben und Bewegung geschildert. Die menschlichen Gestalten, ein kurzer gedrungener zu orientalischer

Fleischfülle neigender Stamm, der einen scharfen Contrast mit den schlanken, feingliederigen Aegyptern bildet, sind, ebenfalls im Gegensatz zu jenen, mit langen schweren, enganschliessenden Gewändern bekleidet, die durch reiche Borten und Franzen, sowie durch andern Schmuck prächtig verziert werden. Die Köpfe der Assyrer, voll und derb mit stark gebognen Habichtsnasen, üppigen Lippen, stark vortretendem Kinn, haben langes Haupthaar und noch längere Kinnbärte, die gleich dem Haupthaar in Reihen regelmässiger steifer Löckchen geordnet sind (Fig 14). Alles dies ist dem ägyptischen Brauche entgegengesetzt. Die nackten Arme und Beine sind überaus nervigt, derb und muskulös, wobei die Angabe der Knochen und Muskeln mit Verständniss, aber meist in etwas übertrieben scharfer Weise durchgeführt wird. So unterscheidet sich die assyrische Kunst schon in den ältesten Werken von der ägyptischen durch grössere Kraft, Fülle und Rundung des Reliefs, durch frischere Auffassung der Natur und energischere Schilderung des Lebens, entbehrt aber dagegen das feinere Stylgefühl, das strengere architektonische Gesetz jener. Dies muss zunächst in einer Verschiedenheit des Charakters, des Verhältnisses zur Natur und des künstlerischen Sinnes begründet sein; sodann aber wirkte ohne Zweifel die losere Beziehung zur Architektur und das geschmeidigere Material des leicht zu bearbeitenden Alabasters bestimmend ein.



Fig. 14. Kopf von Nimrud.

Kriegsscenen.

In andern Scenen begegnen wir dem Herrscher bei seinen kriegerischen Unternehmungen. An der Spitze seines Heeres zieht er auf Eroberungen aus, setzt mit ihm über einen breiten Fluss, wobei er sammt seinem Kriegswagen und seinem Bogenträger auf einem von Männern gezogenen und von Ruderern bewegten Nachen Platz nimmt, während die an den Zügeln gehaltenen Pferde hinterher schwimmen und die Krieger mit Hülfe

von Schwimmblasen das Ufer zu erreichen suchen. (Fig. 15.) Sodann kommen Belagerungen thurmreicher, zinnengekrönter Bergfestungen, die von zahlreichen Kämpfern tapfer vertheidigt werden. Sturmböcke und Widder werden den Mauern genähert und mit Erfolg zur Zerstörung verwendet: hinter Bollwerken geschützt steht der König, neben ihm der mit dem Schild ihn deckende Schildträger, und sendet seine tödtlichen Pfeile auf die Feinde. Hierbei wie in allen ähnlichen Situationen sieht man, dass die assyrische Kunst gleich der ägyptischen eine nüchterne Deutlichkeit zum Hauptziel ihrer Darstellung macht; denn die Sehne des Bogens und selbst bisweilen die Pfeile, die in Wirklichkeit die Linien des Gesichtes durchneiden müssten, sind unterbrochen, um die Gestalt in ganzer Integrität klar vorzuführen. In seltsamem Widerspruch damit



Fig. 15. Flussübergang. Nimrud.

steht die Sitte, die in Keilschrift-Charakteren den Bildwerken beigegebenen Erklärungen in ununterbrochenem Reihenzuge unbekümmert über alle Theile der Figuren hinlaufen zu lassen (vergl. Fig. 16 u. 17). Dann folgt die Einnahme der Stadt, deren Bewohner in die Gefangenschaft fortgeführt werden, oder sich demüthig dem König mit Hab' und Gut unterwerfen; nicht selten legen dabei Reihen gepfählter Feinde Zeugniss von der Grausamkeit der Sieger ab.

Hofleben.

Aber auch an friedlichen Scenen ist kein Mangel. Wir sehen den König in der Mitte seiner Hofleute und Leibwachen in reichem Prachtornat, mit Geschmeide bedeckt, in der Rechten das Scepter haltend, feierlich einherschreiten. (Fig. 16.) Beide Füsse haften wie bei den Aegyptern mit ganzer Sohle am Boden, und trotz der Profilstellung der ganzen Gestalt ist auch hier der Oberkörper, wenn auch nicht so auffallend wie in der ägyptischen Kunst, in der Vorderansicht gehalten. In

Phantastische Gestalten.

der Umgebung des Königs bemerken wir nun auch Gestalten phantastischer Art, geflügelte Menschenfiguren mit Adlerköpfen, die uns lebhaft



Fig. 16. Gestalt des Königs. Nimrud.

an die Personifikation ägyptischer Gottheiten erinnern (Fig. 17). Andere haben über das Menschenhaupt den Kopf eines Fisches gezogen, dessen übriger Leib ihnen gleich einem Mantel lang über den Rücken herabfällt. Weiter finden wir den König auf prachtvollem Throne sitzend, in der erhobenen Rechten die Trinkschaale haltend. Diener mit Sonnenschirmen, Fächern, mit dem Bogen und Köcher des Königs, bewaffnete Leibwachen umgeben ihn, und Musiker mit harfenartigen Instrumenten ergötzen sein Ohr. Wieder ein andres Mal ertheilt der

thronende König ganzen Reihen von tributdarbringenden Unterthanen Audienz.

So bewegt sich Alles um das Leben und die Thaten des Königs, selbst die phantastischen Gestalten der Mythologie. Was letztere betrifft, so haben wir dem bereits Erwähnten noch Einiges hinzuzufügen. Mehrfach begegnet uns in den Denkmälern Assyriens jene menschliche Gestalt mit einem Adlerkopf und vier gewaltigen Flügeln. Eine andre eben so phantastische Zusammensetzung zeigt einen Mann mit gehörntem Löwenkopf, einer aus Vogelfedern bestehenden Mähne und grossen Vogelkrallen statt der Füsse. Dann wieder finden wir eine geflügelte Mannesgestalt, im Lauf einen geflügelten gehörnten Löwen verfolgend, der mit riesigen Vogelbeinen und Federmähne ausgestattet ist (Fig. 18). Die assyrische Kunst geht offenbar in solchen barocken Phantasiegebilden viel weiter als die ägyptische, aber sie stattet dieselben auch mit einer solchen Lebensfülle aus und bildet die heterogenen Theile so plastisch ineinander, dass die Phantasie sich kaum mehr an der Unwahrscheinlichkeit stösst. So ist in der letzterwähnten Darstellung der verfolgte halb vogelartige Löwe so lebendig geschildert, wie er im Fliehen aufrecht auf den Hinterfüssen schreitend sich nach seinem Feinde umblickt, dass an seiner Existenzfähigkeit kein Zweifel bleibt. Dagegen hat freilich die assyrische Kunst keine Schöpfung von solcher mystisch feierlichen, architektonisch grossartigen Majestät hervorgebracht, wie die Aegypter in ihrer Sphinx. Doch kommt dieser letztern ein anderes Gebilde assyrischer Plastik im Eindruck ziemlich nahe. Diess sind die kolossalen menschenhäuptigen und geflügelten Stier- oder Löwengestalten, welche als Portalwächter an den Eingängen der

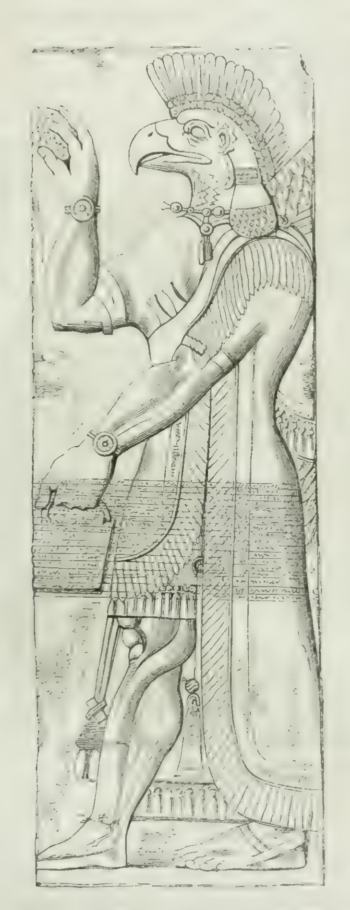


Fig. 17. Geflügelte adlerköpfige Gestalt. Nimrud.

assyrischen Paläste aufgestellt wurden (Fig. 19). Auf beiden Seiten der Thoröffnung treten sie in kräftigem Relief aus einer die Wand bedeckenden Riesenplatte hervor. Da ihre Vorderseite fast frei aus der Wand vorspringt, in der Seitenansicht das Thier aber in lebhaft schreitender Bewegung dargestellt ist, so führte die nüchtern verständige Auffassung der Assyrer dazu, den Thieren drei vordere Füsse zu geben, was



Fig. 18. Relief von Nimrud.

für beide Ansichten, sowohl die vordere wie die seitliche, ziemlich organisch durchgeführt wird. Die mächtigen Formen dieser Thiere, die energische Ausprägung ihrer Muskeln und Sehnen, die imponirende Würde des mit der hohenpriesterlichen Tiara bedeckten Manneshauptes vereinigen sich zu feierlichem Gesammteindruck. An einem Eingange hat man statt dieser Phantasiegestalten riesige Löwen von zwölf Fuss Länge und entsprechender Höhe als Portalwächter gefunden. Auch diese schreiten lebhaft bewegt, machtvoll und in derber kräftiger Behandlung und machen

durch den weit geöffneten Rachen noch mehr den Eindruck furchterregender Wächter.



Fig. 19 Geflügelte Portalfigur. Nimrud.

Folge der Denkmäler.

Die bisher geschilderten Werke gehören den ältesten bekannten Denkmälern assyrischer Kunst an, wie sie im Nordwest-Palaste zu Nimrud sich ausgeprägt hat*). Die Erbauung dieses Palastes wird einem König Sardanapal oder Assurbanipal dem Grossen zugeschrieben, dessen Regierung man in den Ausgang des zehnten Jahrhunderts v. Chr. (c. 930 bis 900) setzt. Die mächtige kraftvolle, noch vielfach herbe Behandlung der Bildwerke entspricht recht wohl solcher Frühepoche. Bemerkenswerthe Wandlungen des Styles machen sich nun aber bei den spätern Denkmälern Assyriens geltend und bieten uns zum ersten Mal das Bild einer wirklichen innern Entwicklung. Zunächst folgt im Laufe des achten Jahrhunderts (c. 750 bis 720) der Erbauer des Palastes von Khorsabad, als welcher König Salmanassar bezeichnet wird. Daran schliessen sich die Werke 'von Kujjundschik, die Salmanassars Nachfolger Sanherib

*) Abbildungen in *Layard*, The monument of Nineveh. Fol. London 1849.

zugeschrieben werden, und endlich beschliesst dessen Sohn Esarhaddon die Reihe mit dem Südwest-Palast von Nimrud, der zum Theil aus dem Material eines älteren zerstörten Gebäudes aufgeführt wurde und als jüngstes Werk assyrischer Kunst gilt. Eine genaue vergleichende Betrachtung dieser wichtigen Werke ist uns dadurch ermöglicht, dass die Sculpturen von Nimrud und Kujjundschik im Britischen Museum zu London, die von Khorsabad im Museum des Louvre zu Paris der öffentlichen Anschauung dargeboten sind.

Bildwerke von Khorsabad.

Die Bildwerke von Khorsabad*) schliessen sich in Grossartigkeit der Anlage und strenger Energie der Behandlung den älteren Werken von Nimrud an, gehen aber zugleich in grösserer Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Motive mehrfach über jene hinaus. Noch in strenger Auffassung zeigt eine Reliefplatte im Louvre zwei schreitende Männergestalten. Das Relief, nachdem es durch starke und plötzliche Rundung sich hervorgehoben hat, bleibt fast unverändert in der gleichen Fläche; doch zeugen die scharf ausgeprägten Armmuskeln sowie die Hautfalten am fetten Halse von derselben scharfen Naturbeobachtung, die wir schon zu Nimrud fanden. Dabei ist alles, was zum Kostüm gehört, mit zierlich steifer Genauigkeit ausgemeisselt. Bei einer andern schreitenden Figur mit Bogen und kurzem Rock sind die Arme trefflich gerundet und mit lebendigem Natursinn durchgebildet, ebenso auch die Beine, obwohl hier Knie und Wadenmuskeln übertrieben scharf und hart nach Art des ältern Styles ausgearbeitet sind. Man sieht deutlich, wie die Künstler von Khorsabad sich ernsthaft bemühen, aus der strengen Gebundenheit alterthümlichen Styles sich zu freierem, flüssigerem Formenvortrag zu entwickeln. Dafür ist auch die mächtige Gestalt eines Löwenbändigers bezeichnend, die in starkem Rundrelief aus der Fläche hervortritt. Der Mann hält im nervigen Arm einen jungen Löwen fest an sich gepresst; der Ausdruck des Löwen ist ein lebendiger Protest gegen die unbehagliche Lage: voll drastischer Bewegung fletscht er die Zähne und rollt die funkelnden Augen. Hier wie bei den übrigen Thiergestalten sind namentlich an den Beinen und Köpfen die Muskeln sorgfältig und energisch charakterisirt. Die kolossalen schreitenden Portalwächter zeigen die Grossartigkeit und Machtfülle ihrer älteren Genossen von Nimrud. Bei den Reliefs der Löwenjagd sind die Thiere ganz vortrefflich aufgefasst, mit grossem Verständniss ihres Baues, ihrer Bewegungen, ihres leidenschaftlichen Ausdrucks.

Bildwerke von Kujjundschik.

Wenn die Werke von Khorsabad den Uebergang vom alterthümlich-

*) Abbildungen in *Botta* et *Flandin*, Le monument de Ninivé. Fol. Paris 1849.

strengen zu einem freieren Styl bezeichnen, so ist letzterer im Palaste von Kujjundschik völlig zur Herrschaft gelangt. Zwar bleibt auch hier der Umfang des Stoffgebietes, der Inhalt und die geistige Bedeutung desselben unverändert. Die assyrischen Künstler müssen sich darauf beschränken, wie ihre Vorfahren vor Jahrhunderten schon gethan, Leben und Thaten ihrer Fürsten zu verherrlichen. Aber während die Ideen sich im alten engen Kreise begrenzen, hat die Beobachtung der Natur an Schärfe, Umfang und Feinheit, die Darstellung an Fluss, Frische und Mannigfaltigkeit, die Charakteristik an Fülle individuellen Lebens so bedeutend gewonnen, dass ein Fortschritt sich überall glänzend bekundet. Dabei hat die Kunst von ihren früheren Vorzügen nichts eingebüsst, als etwa die düstere gewaltsame Grossartigkeit der bedeutsamsten Hauptgestalten; für diese hat sie die geschmeidige, keineswegs schwächliche Anmuth eines bewegteren Styles, besonders aber in vielfach neuen Anschauungen und prägnanten Motiven den vollen Reichthum einer frei gewordnen Phantasie eingetauscht. Doch bedarf dies Wort einer Beschränkung, um Missverständnisse abzuwenden. Alle diese gerühmten Vorzüge begrenzen sich fast ausschliesslich auf das Gebiet der Thierwelt. Die menschliche Gestalt verharrt in der alten typischen und conventionellen Befangenheit, und bei aller Begabung ist es den Künstlern der letzten assyrischen Blüthezeit nicht gelungen, den Bann zu durchbrechen, der im Orient die Darstellung des innerlich bewegten freien Menschenlebens vereitelt. Die Thiere der spätassyrischen Kunst sind an Adel des Baues, an Kraft und Anmuth der Bewegungen, ja selbst an ergreifender Tiefe des Ausdrucks den Menschen weit überlegen. Man darf aber auch hier nicht vergessen, dass die ältesten Werke von Nimrud in ihrer derberen, schärferen, einfacheren Weise auch für die Thierbehandlung die Basis der späteren reichen und feinen Entwicklung bilden.

Zwei Epochen.

Selbst unter den Sculpturen von Kujjundschik haben wir noch zwei verschiedene Zeiträume zu unterscheiden. Der frühere wird mit dem Namen des Sennacherib, dessen Regierung um 720 begonnen haben soll, bezeichnet; der spätere, zugleich der Schlusspunkt assyrischer Selbständigkeit, bezieht sich auf dessen Enkel, den jüngeren Sardanapal, oder Assurbanipal, der um 650 lebte. Die Denkmäler von Sennacherib sind meist in Alabaster wie die früheren, die seines Enkels in einem härteren Kalkstein ausgeführt. Jene sind bei aller Zierlichkeit etwas hart behandelt und nicht von der vollendeten Weichheit und Schönheit der letzteren. An Reichthum und Mannigfaltigkeit der Anschauung mögen sie einander ebenbürtig sein. Auch hier ist, wie gesagt, das Leben des Herrschers ausschliesslich Gegenstand der Darstellung; seine Jagden, seine Kriegszüge,

sein Privatleben sind mit unermüdlicher Ausführlichkeit geschildert. Das Alles fanden wir auch schon zu Nimrud. Aber während dort das Relief sich in einer gewissen Knappheit bewegt, mit wenigen kräftigen Zügen, die ohne merkliche Veränderung immer wiederkehren, ist in Kujjundschik Alles reicher, lebendiger ausgeführt und mit einer unerschöpflichen Fülle neuer Einzelzüge ausgestattet. Der wortkarge, etwas stereotype Chronist von Nimrud wird in Kujjundschik zum orientalisch redseligen Erzähler von Jagd- und Kriegsgeschichten, der in seine Berichte Alles aufnimmt, was eine vielseitige, scharfe Beobachtung des Lebens ihm an genrehaften Details geliefert hat. So wird die Schilderung hier zu einem farbenreichen, in aller Breite und Fülle durchgeführten Bilde des Lebens, das um so frischer wirken musste, da ursprünglich theilweis eine kräftige Kolorirung bei allen assyrischen Sculpturen die Wirkung verstärkte.

Kampfbilder.

Durchmustern wir zunächst die Kampfscenen, so finden wir kein Ende in Betrachtung des Reichthums, mit welchem die ganze Wirklichkeit vor uns aufgerollt wird. Eine Reihe von Platten stellt, wie es scheint, einen Kriegszug Sennacheribs in das südliche Babylonien dar. Die Gegend ist genau charakterisirt, das sumpfige Marschland durch zahlreiches Schilf angedeutet; im Strome schwimmen Fische und grosse Krabben, die mit ihren Scheeren kleinere Fische gepackt halten. Eine befestigte Stadt wird von den Assyrern belagert; die Krieger marschiren in einem Walde von Palmenbäumen und Cedern, um deren Stämme und Zweige sich Weinranken winden; die Bäume mit ihrem Nadelholz, die zierlichen Weinblätter und die Trauben sind bis in's Kleinste mit unübertrefflicher Zartheit ausgeführt. — Dann wieder wird mit derselben Sorgfalt der Triumph über die Feinde dargestellt. Die Krieger bringen ihrem Herrscher als schreckliche Siegeszeichen die abgehauenen Köpfe der Feinde dar, deren Zahl gewissenhaft von einem Schreiber auf ein Täfelchen verzeichnet wird. Wenn hier und in ähnlichen Scenen Reihen von gleichartigen Gestalten aufmarschiren, so zeigen sie nicht mehr die Monotonie, welche die frühere Kunst solchen Gegenständen gab; vielmehr wird überall in der Haltung des Körpers, im Schreiten oder in der Bewegung der Arme Mannigfaltigkeit der Motive erstrebt und oft mit vielem Glück erreicht. So sieht man Schaaren von Kriegern hintereinander reitend, wobei nicht bloss die Pferde bisweilen sich umwenden, sondern auch die Reiter in mannigfache Wechselbeziehung zu einander gebracht sind. — Ueberaus lebendig ist die Darstellung eines Sieges Assurbanipals über die Völkerschaft von Susiana; besonders auffallend erscheint dabei die unverkennbare Lust, mit welcher eine ebenso zierliche als sorgfältige Meisselführung im Schildern von Grausamkeiten schwelgt. Man sieht haufenweis übereinander

geschichtet die todten Leiber der Feinde, grossentheils mit abgeschnittenen Köpfen. Der Künstler hat nicht ermangelt Geier hinzuzufügen, die den Leichen Augen und Nasen auspicken oder sich an ihren Schenkeln, Hüften oder Zehen vergreifen. Dicht daneben herrscht noch Fluchtgetümmel; wild bäumen sich in kühner Bewegung die Rosse der Fliehenden, andere stürzen sich mit gewaltigem Satz in den Fluss, dessen Wirbel Mann und Ross mit fortreissen. Neben den Fischen und Krabben sieht man im Wasser zahlreiche ertrinkende oder schon todte Menschenkörper, die vom Ufer aus noch mit Pfeilschüssen verfolgt werden. Hart neben enthaupteten Leichen führt der Strom im grausigen Verein Lebende dahin, die sich durch Schwimmen zu retten suchen. Die Pferde machen die ver-

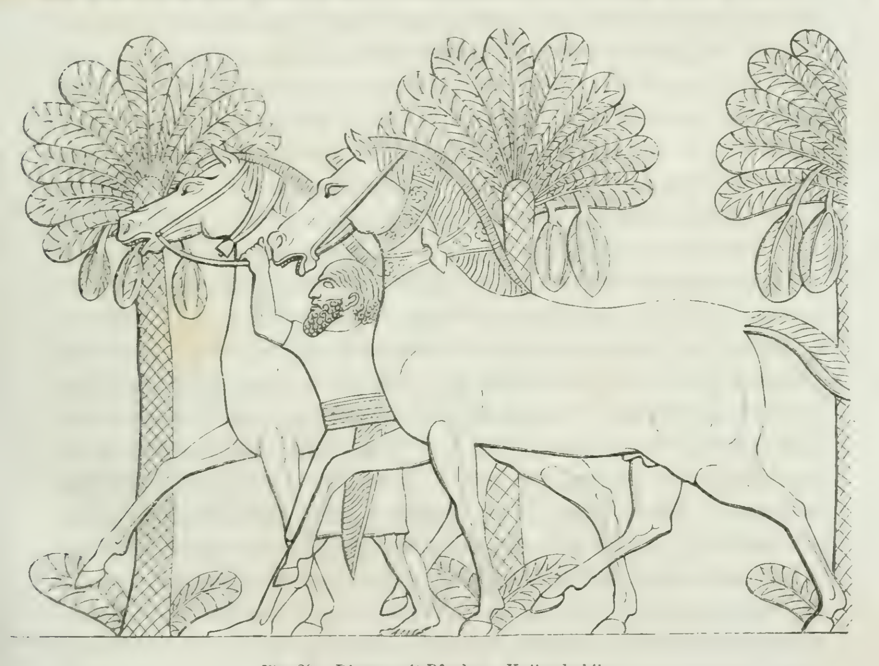


Fig. 20. Diener mit Pferden. Kujjundschik.

schiedensten Anstrengungen, sich gegen den Strom zu halten; sie suchen sich aufzurichten, zu schwimmen, sich weiter zu schleppen und fallen endlich, von Wunden und Strapazen entkräftet, sterbend auf den Rücken. Es ist eine edle Raçe (Fig. 20) mit kurzem, schlankem Körper, gebognem Hals, klugem feurigem Kopfe, kurz in Allem nahe Verwandte der allerdings noch edleren und schöneren, weil durch griechische Kunst und Kultur entwickelten Rosse des Parthenonfrieses.

Schilderung von Bau-Unternehmungen.

Ein freundlicheres Bild gewähren die grossen Bau-Unternehmungen der Herrscher, vielleicht die Geschichte der Errichtung desselben Palastes, welchen diese Werke einst schmückten. Zahlreiche Arbeiter, in Gebärden und Stellungen voll mannigfaltigen Lebens, in mehreren Reihen übereinander, sind bemüht, einen riesigen Portalstier auf einem durch Rollen bewegten Schlitten zum Palaste zu transportiren; andre sieht man beschäftigt, einen Erdwall als terrassenartigen Unterbau eines Gebäudes zu errichten; überall treiben Aufseher zu fleissiger Thätigkeit an. Wieder andre helfen mit Hebebäumen beim Transport der Stiere, oder tragen Baumaterial den steilen Hügel hinauf; eine Gruppe kommt mit Sägen, Aexten und Schaufeln zur Arbeit, eine andre fährt Bauholz auf zweirädrigen Wagen heran. Mit alledem begnügt sich der Künstler noch nicht: er muss uns auch die Naturumgebung seines Bauplatzes schildern. Wir sehen den Tigris nicht bloss belebt von Fischen, Schlangen und Krabben, denen ein Fischer mit der Angel nachstellt, sondern es deuten auch Flösse und Boote auf lebhaften Flussverkehr hin. Im Schilfdickicht des Ufers birgt sich ein Hirsch mit seiner Kuh, und unfern davon gewahrt man eine Bache mit ihren Jungen, deren eins an ihr saugt.

Jagdscenen.

Herrscht hier überall frische Fülle des Lebens, so haben doch die Jagddarstellungen auch jetzt den höchsten Werth. Wenn in den ältesten Werken von Nimrud nur einige Hauptmotive sich unablässig wiederholen, so waltet hier eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit. Auch dehnt sich das Jagdrecht nicht bloss auf Löwen und Büffel, sondern auf wilde Pferde, Gazellen und Hirsche aus. Grosse Netze werden gestellt, welche die geängsteten Thiere zu durchbrechen suchen. Im Hinterhalt lauert der König mit seinem Köcherträger und sendet rastlos einen Hagel von Pfeilen auf die Thiere. Die Künstler lieben auch hier eine Menge von Einzelscenen nebeneinander zu drängen, und der Raum wird von ihnen ohne Rücksicht auf perspectivische Behandlung oder architektonische Ordnung ganz willkürlich verwendet. Während bei den bisher betrachteten Darstellungen auf die landschaftliche Ausmalung der Scenerie grosse Sorgfalt verwendet wurde, erscheint es bei den Jagdscenen dem Bildhauer von Kujjundschik zweckmässiger, gar keine Andeutung des wirklichen Bodens zu geben, sondern die Gruppen der Thiere nach Belieben über- und nebeneinander auf der Fläche auszubreiten. Besonders anmuthig und reizend sind die Gazellen geschildert: halb schüchtern, halb zutraulich schreiten sie vorwärts, zwei Junge folgen treuherzig der Fährte der Mutter; da durchschwirren Pfeile die Luft, getroffen stürzt eins der Thiere rücklings zu Boden, der Führer der Schaar blickt sich stutzend um, die übrigen wenden sich zu jäher Flucht.

Löwenjagden.

Zu grossartiger Wirkung, ja zu dramatischer Bedeutung steigern sich die Löwenjagden. Die königlichen Thiere sind in all ihrer majestätischen Gewalt und Schönheit unübertrefflich wahr geschildert, und ihr Kampf gegen die überlegene Macht des Menschen, der uns durch alle seine Stadien bis zum heldenmässigen Unterliegen vorgeführt wird, gewinnt fast einen tragischen Ausdruck. Die Löwen sind die einzigen Heroen der assyrischen Kunst. Gewöhnlich aber werden sie uns nicht mehr in der Wildniss, sondern im Zwinger des fürstlichen Jagdgeheges gezeigt. Die Wärter ziehen die Riegel auf und die gefangenen Könige der Wüste brechen mit Gebrüll hervor, ihren Feind suchend. Dort hält der Herrscher mit seinem Gefolge auf klugen, feinen, elastischen Rossen. Der Löwe duckt sich zum Sprunge, und Ross und Reiter stehen wie gebannt, des Angriffs gewärtig. Unvergleichlich wahr und lebendig sind nun die folgenden Scenen geschildert, die stets mit dem Untergange des herrlichen Thieres enden. Dort hat sich der Löwe mit Blitzesschnelle auf das Pferd gestürzt und sich in dessen Hals eingekrallt; aber vom Könige gewaltig an der Kehle gefasst, empfängt er im Nu den Todesstoss. Ein andrer Löwe stürzt mitten im Sprunge, von einem Pfeile durch den Kopf getroffen, zu Boden und streckt verendend die Glieder. Solche Scenen werden mit immer neuen Aenderungen stets lebenswahr und ergreifend vorgeführt. Da liegt ein todter Löwe auf dem Rücken und senkt die gewaltigen Tatzen: dort streckt eine Löwin die mächtigen Glieder im Todeskampfe und reckt sich mit brechender Kraft halb empor, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, dass man das Schmerzensgebrüll zu hören glaubt und von Mitleid ergriffen wird. Ein andrer Löwe hebt todeswund den Fuss und leckt sich die Tatze, wobei diese in der perspektivischen Darstellung der Unterfläche meisterlich behandelt ist: dort schleppt eins dieser prächtigen Thiere sich mit letzter Anstrengung fort, aber man sieht, dass mit dem Blutstrom, der aus seinem Schlunde hervorbricht, das Leben entflieht. Solcher Züge liessen sich noch manche nicht minder treffende anführen. — Dann erleben wir die Heimkehr von der Jagd. Rasche Maulthiere, mit Netzen und anderm Jagdzeug bepackt, schreiten in der Mitte der Jäger. Es folgt ein Zug von Männern, welche die getödteten Löwen auf ihren Schultern tragen. Sie legen dieselben vor dem Könige nieder, der mit seinen Trabanten sie erwartet und, vor einem Altare stehend, über die am Boden hingestreckten Thiere eine Libation ausgiesst. Musiker schlagen dazu die Harfe, während die Jäger mit aller Gewalt die Jagdhunde zurückreissen müssen, die sich auf das Wild zu stürzen drohen. So ist überall Leben und Bewegung.

Häusliches Leben.

Endlich sehen wir denn auch den König, wie er von seinen Thaten

ausruht. Auf prächtigem Lager, über welches kunstreich gewirkte Decken gebreitet sind, liegt er nach orientalischer Sitte nachlässig hingestreckt und setzt die Trinkschaale an die Lippen. Auf zierlich geschnitztem Sessel sitzt ihm gegenüber die Königin, ihm Bescheid thuend, vielleicht das einzige Mal, dass uns eine Frauengestalt (mit Ausnahme bei Gefangenen und fremden Völkern) auf assyrischen Reliefs begegnet. Auf einem nicht minder reich geschmückten Tische liegen des Königs Waffen; ein Diener ist daneben aufgestellt, dem Herrscher Kühlung zuzuwehen. Nichts ist vergessen, der Scene einen gemüthlich idyllischen Charakter zu geben: Cedern und Palmen, durch üppige Weinranken verbunden, bilden eine schattige Laube über der Gruppe, und selbst die Bäume sind mit Vögeln belebt, deren einer auf eine benachbarte Heuschrecke lauert, um ihr dasselbe Schicksal zu bereiten, das eben dicht daneben ein andres dieser Thierchen durch einen zweiten Vogel erfährt. Dass endlich von einem Baumzweige ein abgehauenes Menschenhaupt herabhängt, kann die Gemüthlichkeit des orientalischen Herrschers nicht stören, eher vielmehr erhöhen.

Ausführung der Reliefs.

Die letztbeschriebene Scene ist vielleicht das Eleganteste, Feinste, Zierlichste, was der assyrische Meissel hervorgebracht. Der Schmuck der Geräthe und Gefässe, der Sessel, Tische und des Lagers ist bis in's Kleinste mit einer an zarteste Elfenbeinschnitzerei erinnernden Miniaturarbeit durchgeführt. Man sieht, wie die assyrische Kunst mit Vorliebe in's Genrebild ausläuft. Wir haben von diesen späteren Werken desshalb mit solcher Ausführlichkeit reden müssen, weil sie bis jetzt nirgends eine gebührende Würdigung erfahren haben und, dem grösseren, werthvolleren Theile nach noch durch keine Veröffentlichung bekannt gemacht sind*). Erst durch ihre genauere Betrachtung stellt sich die merkwürdige Wahrnehmung heraus, dass die assyrische Kunst während der ganzen Epoche ihres Blühens, soweit wir dieselbe verfolgen können, eine nicht unbedeutende künstlerische Entwicklung vom strengen, gebundenen, einfachen Styl der Frühzeit zum freieren, reicheren, feineren der Schlussepoche durchgemacht hat, darin also sowohl der ostasiatischen wie der ägyptischen Kunst entschieden überlegen ist. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist gewiss in dem offenen Sinn für die Natur, in dem lebendigen Anschliessen an dieselbe zu suchen. Bei den Indern, wo das

*) Eine Anzahl der Reliefs von Kujjundschik hat *Layard* in seinem Werke A second series of the monuments of Nineveh (Fol. London 1853) veröffentlicht; es fehlen aber noch die schönsten und reichsten Platten, die man den neueren Ausgrabungen der Herren *Rassam* und *Loftus* verdankt.

geistige Auge sich mehr nach innen als nach aussen wandte, wurde die Kunst durch den Mangel an ruhiger Beobachtung in's Form- und Maasslose gelockt; bei den Aegyptern, wo eine verständige Betrachtung des Wirklichen den Kunstsinn schon früh auf eine gesunde Bahn geführt hatte, erstarrte der Fortschritt bald in den unbeugsamen Forderungen conventioneller Gesetze und vermochte nicht ferner durch fortgesetzte frische Beobachtung des Lebens und Aufnahme neuer Motive sich vor der geistlosen Wiederholung schematischer Typen zu retten. Dass dagegen die assyrischen Künstler nicht müde wurden zu lernen, Auge und Hand zu üben, erkennt man aus manchen äusseren Verbesserungen, die sie nachmals einführten. So finden wir in Kujjundschik nirgends mehr die Rücksichtslosigkeit der älteren Zeit, die ihre Keilschriftreihen unbekümmert über die dargestellten Figuren hinziehen liess; ebenso wird nicht mehr die Bogensehne, die vor dem Gesichte des Schützen sich

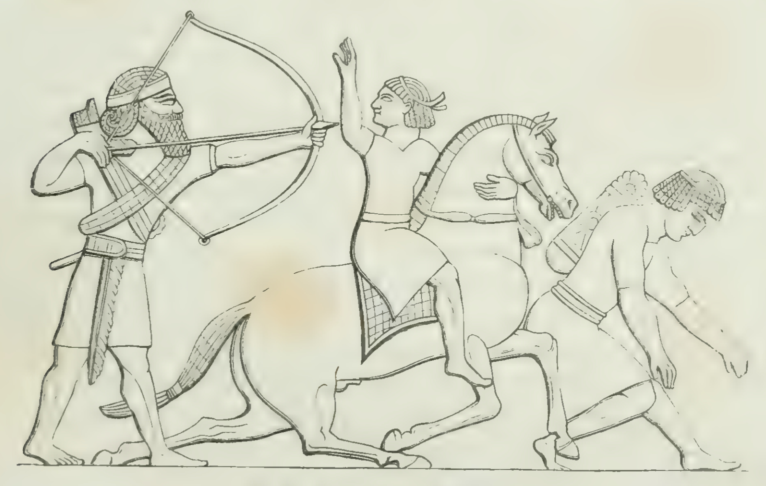


Fig. 21. Kampfscene. Kujjundschik.

zeigen muss, unterbrochen, sondern ruhig durchgeführt (Fig. 21). So finden wir überall neue, richtigere Beobachtungen verwerthet, ja selbst manche perspektivische Verkürzungen mit Glück in einem maassvollen, aber zierlich durchgebildeten Relief zur Erscheinung gebracht.

Schranken dieser Kunst

Was aber bei so unleugbaren Vorzügen die Schranken der assyrischen Kunst ausmacht und ihr desshalb den Stempel orientalischer Gebundenheit aufdrückt, das ist der Mangel an Stylgefühl und, was damit zusammenhängt, die Unfähigkeit zur eigentlich künstlerischen Compo-

sition. Sie weiss noch weniger als die ägyptische ihre Darstellungsmittel so zu ordnen, dass sie in festem architektonischem Rahmen einer Idee den entsprechenden, harmonischen Ausdruck verschaffen könnte. Endlich, was davon untrennbar erscheint, sie vermag wohl das naturbedingte Leben zu schildern, und zwar je näher der Natur, desto glücklicher im Gelingen, also vorzüglich im Thierleben —: aber der Mensch in seiner geistigen Freiheit und Herrlichkeit liegt ausserhalb ihres Gebietes, weil der Orient ihn überhaupt nicht kennt.

Kleinere plast. Werke

Schliesslich haben wir noch einiger vorzüglicher Werke der plastischen Kleinkünste zu gedenken, deren das Britische Museum eine ansehnliche Sammlung aus den Nachgrabungen von Nimrud und Kujjundschik erworben hat. Zunächst eine Anzahl von bronzenen Gewichten verschiedener Grösse, sämmtlich mit assyrischen und phönizischen Schriftcharakteren bezeichnet, also Zeugnisse des Handelsverkehrs beider Völker. Sie beweisen, dass die Bewohner von Ninive auch für die zum täglichen Gebrauch dienenden Geräthe eine kunstgeadelte Form verlangten; denn ohne Ausnahme haben sie die beliebte Gestalt eines liegenden Löwen, an dessen Rücken die ringförmige Handhabe für den Gebrauch befestigt ist. Die Thiere sind mit ebenso feinem Naturgefühl, wie mit Sinn für architektonische Haltung durchgeführt. Weiter liefern zahlreiche bronzene Schalen den Beweis von der hohen Vortrefflichkeit assyrischer Erzbildnerei. Theils zeigen sie auf den spiegelglatten Flächen bloss eingeritzte Ornamente, dann aber auch getriebene Reliefdarstellungen von schreitenden Löwen, sowie von Jagdscenen. Einmal sieht man geflügelte Löwen mit Adlerköpfen, die nicht mit dem assyrischen Diadem, sondern mit dem ägyptischen Pschent geschmückt sind. Ist es eine Mahnung an die Siege, welche das babylonisch - assyrische Reich unter Nebukadnezar über Aegypten davontrug? Oder deuten sie, gleich anderen kleinen Kunstwerken, auf Einflüsse der ägyptischen Kultur? Letzteres wenigstens gilt mit Bestimmtheit von gewissen in Nimrud gefundenen Elfenbeinarbeiten, die nicht allein durch die prachtvolle Emaillefüllung in Gold und Blau, sondern auch durch Sphinxgestalten mit der hohen ägyptischen Königskrone, dem Pschent, nach dem Nillande weisen. Jedenfalls sind in allen Epochen alter und neuer Zeit, vom uralten Theben bis zum mittelalterlichen Byzanz und zum modernen Paris die beweglicheren Werke der Kleinkünste fremden Einflüssen mehr ausgesetzt gewesen, als die monumentalen Schöpfungen. Auch lässt sich annehmen, dass Aegyptens hochalterthümliche Kultur den asiatischen Ländern für die verschiedensten Gattungen künstlerischer Technik Lehrerin und Vorbild geworden ist.

2. Persien.

Geschichtliches.

Als das kräftige Bergvolk der Perser aus seiner Abgeschlossenheit in den Vordergrund der Geschichte trat, um auf mehrere Jahrhunderte, von Cyrus bis Alexander, die Herrschaft im mittleren und vorderen Asien bis tief nach Aegypten hinein zu erwerben, hatte es allem Anscheine nach zu einer selbständigen Kunstblüthe sich noch nicht erhoben. Mit der Herrschaft erbte es daher die glänzend entwickelte Kultur und Kunst der Euphratländer. Aber selbst jenseits dieser engeren geographischen Grenzen holte die persische Kunst sich mancherlei Motive, die sie mit den heimischen asiatischen Formen zu einem neuen, in seiner Gesammtwirkung originellen Ganzen zu verschmelzen wusste.

Denkmäler.

Wenn diese, man darf sagen eklektische Richtung der persischen Kunst sich vorzüglich in den glänzenden Werken der Architektur, in den Palästen von Persepolis und den Grabfaçaden der Königsgrüfte ausspricht, so tritt doch auch in der Plastik eine verwandte Richtung deutlich genug hervor. Wir würden freilich eine umfassendere Anschauung und Würdigung dieser Verhältnisse haben, wenn die Schutthügel der alten persischen Residenz Susa bei dem heutigen Schusch und so manche andere Trümmer der persischen Hauptstädte eine gründliche Durchforschung erfahren hätten. Einstweilen sind wir auf eine geringe Anzahl von Denkmälern beschränkt, die uns eine nach allen Seiten hin ausreichende Schilderung jener Kunst schwerlich gestatten. Wir müssen uns begnügen, aus wenigen Resten eine andeutende Skizze des Charakters der persischen Plastik zu versuchen.

Reste von Pasargadae.

Unter den erhaltenen Denkmälern*) nehmen die der ehemaligen Residenz Pasargadae in der Nähe von Murghab an Alter den ersten Rang ein. Sie gehen theilweise, nach dem Zeugnisse von Inschriften, noch auf die Zeiten des Begründers der persischen Monarchie, des älteren Cyrus (559—530 v. Chr.), zurück. An einem Pfeiler eines palastartigen Gebäudes sieht man die Reliefgestalt eines schreitenden Mannes. (Fig. 22.) Er trägt das lange, reich befranzte, enganschliessende Gewand, welches wir bei den assyrischen Herrschern kennen gelernt haben; an die Schultern fügen sich, ebenfalls nach Vorbildern von Ninive, vier mächtige Flügel, die sich vor und hinter der Figur paarweise ausbreiten, und bekanntlich auch auf die Cherubimgestalten der Israeliten übertragen

*) Abbildungen in *Ker Porter*, Travels in Georgia, Persia etc. Fol. London. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Perse etc. Fol. 5 Vols. Paris. — *Texier*, Description de l'Arménie, de la Perse etc. Fol. 3 Vols. Paris.

worden sind; das Haupt aber ist von zwei grossen Hörnern und einem jener hohen, phantastischen Aufsätze bekrönt, die man bei den ägyptischen Pharaonen findet. Die seltsame Mischung bietet einen auffallenden Beweis für die Fähigkeit und Neigung der Perser, Kulturelemente verschiedener Völker aufzunehmen. Sollte die Gestalt wirklich den grossen Eroberer bezeichnen, wie die in der Nähe befindliche Inschrift, „ich bin Cyrus, der König, der Achämenide", zu bezeugen scheint, so wäre damit die ägyptische Krone schwer in Einklang zu bringen, da erst Kambyses Aegypten eroberte. Wir müssen es also dahingestellt sein lassen, ob wir hier ein Bild des Cyrus vor uns haben.

Fig. 22. Perserkönig. Relief von Murghab.

Ruinen von Persepolis.

Bedeutendere Reste bietet die Ebene von Merdascht, an deren terrassenförmig aufsteigender Grenze sich die Trümmer des Königspalastes von Persepolis erheben, im Volksmunde „die vierzig Säulen" (Tschihil-minar) oder „der Thron Dschemschids" (Takht-i-Dschemschid) genannt. Sie verdanken ihre Entstehung den Regierungen des Darius Hystaspis und des Xerxes, jenem kurzen Zeitraum eines halben Jahrhunderts (521—467 v. Chr.), welcher den Höhepunkt der persischen Macht bezeichnet. Auf einer Terrasse, zu welcher prachtvolle Doppeltreppen von Marmor emporführen, sind noch jetzt unter wild zerstreuten Trümmern einzelne kolossale Marmorsäulen und Bruchstücke von Pfeilern und Umfassungsmauern erhalten. Wo irgend eine geeignete Fläche sich

bietet, hat die plastische Kunst sie mit Reliefs geschmückt. So sehr diese nun in den Grundzügen auf assyrische Vorbilder zurückzuführen sind und einzelne Gestalten sogar direkt von dorther entlehnen, so herrscht doch ein völliger fast gegensätzlicher Unterschied darin, dass bei den Persern keinerlei Schilderung geschichtlicher Vorgänge sich findet, obwohl auch ihre Plastik ausschliesslich der Verherrlichung des Königthums gewidmet ist. Anstatt aber den Herrscher in seinen Thaten auf der Jagd und im Kriege zu schildern, wie die Aegypter und Assyrer es gemacht, wird das Königthum nur im feierlichen Pomp öffentlicher Huldigungen oder in der Prachtentfaltung seines Privatlebens geschildert. Demgemäss wird der Charakter der Darstellung zu ruhig würdevollem Ernst, zu gemessen ceremonieller Haltung abgedämpft. Dies geschieht selbst in der einzigen Kampfscene, in welcher der König handelnd auftritt: einer offenbar

Inhalt der Reliefs



Fig. 23. König, ein geflügeltes Ungeheuer tödtend. Persepolis.

symbolisch gemeinten Reliefdarstellung, auf welcher der Herrscher in ruhiger Sicherheit ein drohend auf ihn zuschreitendes Ungethüm bezwingt. (Fig. 23.) Das Thier, vermuthlich der Repräsentant feindlicher dämo-

nischer Gewalten, zeigt eine uns schon von Ninive her bekannte Gestalt: Löwenleib mit Flügeln und einer Federmähne, die über dem gebogenen Halse wie ein Kamm emporstarrt; der Kopf ist, wie es scheint, mit drei Hörnern gekrönt, an deren einem der König das Ungeheuer ergreift. Die grössere Lebendigkeit, welche letzteres an den Tag legt, beweist, dass für die Thierdarstellung doch auch den Persern die frischere Beobachtung nicht abhanden gekommen ist. Noch energischer gewahrt man das an einer anderen, ebendort befindlichen Reliefscene, wo ein gewaltiger Löwe, diesmal ohne allen phantastischen Zusatz, mit ganzer Wucht über ein sich bäumendes Thier, das fabelhafte Einhorn, herfällt, um es zu zerfleischen. Dies Einhorn ist nichts Anderes, als ein Stier, der statt eines Hörnerpaares mitten vor der Stirn ein einzelnes grosses Horn trägt. Die dramatische Bewegung beider Thiergestalten erinnert eben so sehr wie die kraftvolle Ausprägung der Muskulatur und die conventionelle Stylistik ihres Haarschmuckes an Kopf, Hals, Weichen und Schweifbüschel an assyrische Abstammung. Noch unmittelbarer springt dasselbe Verhältniss der Ableitung in die Augen bei zwei gewaltigen menschenhäuptigen, geflügelten Stieren, welche die Pfeiler des ehemaligen Hauptportales schmücken. Nur darin weichen sie von ihren assyrischen Vorgängern ab, dass der Künstler ihnen das überzählige fünfte Bein weislich genommen hat.

Scenen des Hoflebens.

Was ausserdem noch von Darstellungen zu finden ist, schildert den König sammt seinem reichen Hofstaat und den tributdarbringenden Gesandtschaften seiner untergebenen Völker. Gleich beim Hinaufschreiten empfangen uns, an den Treppenwangen in flachem Relief ausgemeisselt, die Leibwachen des Königs, und ganze Reihen Tributdarbringender begleiten uns. So mögen zu Darius und Xerxes ehemals die zitternden Völkerdeputationen des weiten Reiches an feierlichen Huldigungstagen diese breiten, sanft ansteigenden Marmorstufen hinaufgezogen sein, ehrfurchtsvoll gesenkten Hauptes, wie die Relieftafeln sie heute noch zeigen. Auch den Herrscher selbst können wir uns deutlich vergegenwärtigen, denn er zeigt sich auf dem Relief einer Pfeilerwand des Palastes, würdevoll einherschreitend, das Scepter in der Hand; hinter ihm tragen zwei Trabanten den Sonnenschirm und den Fächer. Die Gestalten sind eleganter, ruhiger, milder als die der assyrischen Kunst. Die lang herabwallenden Gewänder hüllen den ganzen Körper ein und geben dem Künstler nirgend Veranlassung, seine Naturstudien an nackten Armen und Beinen wie zu Ninive zu erproben. Der sanfte Hauch einer stillen, milden Feierlichkeit liegt über dem Ganzen ausgebreitet. Man würde darin einen Zug zum Idealen vermuthen können, wenn irgend sonst der Inhalt dieser Darstellungen sich über das Niveau der einfachen Wirklichkeit zu erheben

vermöchte. Wichtig ist auch, dass an Stelle der zwar reich geschmückten, aber engen und schweren assyrischen Tracht ein weites, leichtes, faltenreiches Gewand tritt, das zwar noch in etwas monotonen Parallellinien gezeichnet ist, darin aber die Bewegung nicht ungeschickt ausklingen lässt. Obwohl zunächst die getreue Nachbildung der persischen Tracht zu dieser Aenderung führte, so wird sich doch kaum verkennen lassen, dass ihre Behandlung nicht ohne die Vorbilder griechisch-ionischer Kunstwerke Kleinasiens diese besondere Ausprägung erhalten haben mag. Auch hier finden wir die Perser wie überall fremden Kultureinflüssen zugänglich.

Das mannigfaltigste Interesse gewähren endlich die Züge der Tributdarbringenden (Fig. 24). Sie sind nach den einzelnen Völkern in Gruppen geordnet, so dass in klarem, flachem Relief die Gestalten nach einander prozessionsartig aufmarschiren. Jede Sondergruppe wird von einem bewaffneten Perser geleitet, der den Vordermann der ihm anvertrauten Abtheilung an der Hand führt. Dadurch erhält die ganze Scene etwas patriarchalisch Gemüthliches. Die einzelnen Völker sind durch



Fig. 24. Tributdarbringende. Relief von Persepolis.

ihre Tracht und Gesichtsbildung von einander deutlich unterschieden. Ein stiller Ausdruck, eine unterwürfige Haltung sind Allen gemeinsam. Sie bringen die Erzeugnisse ihrer Länder: die Einen, die wir nach ihren langen, engen Gewändern für Assyrer zu halten geneigt sind, haben Felle, kostbare Teppiche — den alten Ruhm mesopotamischen Kunstfleisses — gewaltige Widder und jene zierlichen Gefässe, die wir durch die Ausgrabungen von Nimrud kennen. Andere bringen majestätisch einherwandelnde Rinder, wieder Andre Prachtgeräthe, Armbänder, Zweigespanne mit kräftigen, feurigen Pferden, die an die assyrische Raçe

erinnern. Die menschlichen Gestalten halten sich ziemlich einförmig, die Thiere dagegen zeigen elastische und lebensvolle Bewegungen. —

Königsgräber.

Ausser diesen merkwürdigen Darstellungen finden sich vereinzelte Reliefbilder an den Felswänden der Königsgräber von Persepolis. Sie enthalten stets über einer Säulenstellung sammt Gebälk ein von vielen Menschenfiguren emporgehaltenes bühnenartiges Gerüst, auf welchem der König in feierlicher Haltung vor einem Feueraltare dem Lichtgeiste Ormazd, gemäss der reinen Lehre Zoroasters, seine Verehrung darbringt. Diese Scenen athmen noch merkbarer den stillen, würdevollen Geist der übrigen persischen Denkmale. Bemerkenswerth ist die Gestalt des Feroher, d. h. des Schutzgeistes, der hier wie überall über dem Könige schwebt: eine mit Flügeln und Vogelschwanz versehene, in einem Ringe gehaltene menschliche Figur. Man findet sie auch auf assyrischen Monumenten.

Relief zu Behistan.

Endlich haben wir eines wichtigen Denkmals Erwähnung zu thun, das unter allen persischen Bildwerken allein einen bestimmt ausgesprochenen geschichtlichen Vorgang schildert. An einer hohen, steil aufsteigenden Felswand bei Behistan oder Bisutun im heutigen Kurdistan, an der alten Heerstrasse, die von Babylon gen Osten führte, ist dreihundert Fuss hoch über dem Boden mit staunenswerthem Aufwand von Kraft und Kühnheit ein grosses friesartiges Reliefbild ausgehauen. Es stellt einen Perserkönig mit zwei Begleitern dar, der den Fuss auf einen am Boden liegenden Feind setzt. Der König hält in der einen Hand den Bogen und hat die andere wie in drohender Bewegung erhoben. Denn ihm gegenüber sieht man neun menschliche Gestalten, alle in verschiedener Tracht, aber in derselben Haltung, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, ausserdem sämmtlich durch ein Seil, das die Hälse umschlingt, an einander gefesselt. Ueber dem Könige schwebt der Feroher. Die Ausführung des kolossalen Werkes soll zum Theil an Feinheit und Sorgfalt den Arbeiten von Persepolis gleichkommen; nur die Gefangenen seien flüchtiger behandelt. Durch zahlreiche beigefügte Inschriften werden wir belehrt, dass wir den grossen Erneuerer des Reiches und Wiederhersteller der Zoroasterlehre, Darius Hystaspis, vor uns haben, der über verschiedene mit Namen bezeichnete Rebellen triumphirt. Der gefährlichste Empörer ist der unter seinen Füssen liegende Magier Gomates, in der Geschichte unter dem Namen des falschen Smerdes bekannt. Rawlinson setzt demnach die Entstehung dieses merkwürdigen Denkmals in das Jahr 516 v. Chr., jenen Zeitpunkt, wo Darius nach Dämpfung der in Babylon, Susiana und anderen Provinzen ausgebrochenen Empörungen einer kurzen Ruhe sich erfreute.

Verhältniss zur assyr. Kunst.

Vergleichen wir in einem raschen Rückblick die persische Seulptur mit ihrer Mutter, der assyrischen, so wird bald ersichtlich, wie ein mehr ideales Streben, ein fast gemüthvoller Hauch der Empfindung den Werken von Persepolis eigen ist. Damit hängt auch die ruhigere Haltung, die klarere Anordnung, die stylvollere Durchbildung zusammen. Aber in dem Streben nach stiller Würde und Gemessenheit opfert die persische Kunst zu viel von jener frischeren, lebensvolleren Beweglichkeit der assyrischen Plastik, als dass es möglich geworden wäre, jene zu einer höheren, inhaltvolleren Erscheinung zu entwickeln. Um den Grund davon einzusehen, müssen wir uns erinnern, dass die Perser nur die Erben und die Abschliesser der mittelasiatischen Kultur waren, und dass sie zu schnell dem allgemeinen Schicksale des Orients, der Erschlaffung, verfielen. Und schliesslich sollte und konnte es einmal dem Despotismus des Orients nicht beschieden sein, dem Menschengeschlechte die freie, ebenso lebenswahre als stylvolle Kunst zu schenken. Was persicher Kunstgeist ersinnen und persiche Künstlerhand ausführen konnte, das gipfelte in der Verherrlichung des „grossen Königs"; darüber hinaus gab es keine Idee. Während aber in Persepolis die Bildner des vergötterten Xerxes die Wände und Pfeiler des Palastes schmückten, der das Sinnbild aller Herrlichkeit des ungeheuren Perserreiches sein sollte, schickte sich in Griechenland das Volk der Hellenen an, den orientalischen Despotismus in seine Schranken zurückzuweisen, Europa die Unabhängigkeit zu retten und in der Freiheit die Grundlage für jene höchste Kunst zu schaffen, für welche die gesammte alte Kultur des Orients nur eine Vorbereitung gewesen war.

VIERTES KAPITEL.

Die Länder des Mittelmeeres unter orientalischem Einfluss.

Geschichtlicher Zusammenhang.

Wenn von der alten Kultur der Länder des Mittelmeeres die Rede ist, so steht uns sofort das glänzende Bild des Griechenthums vor der Seele, das mit seiner Gesittung und seiner Kunst in alle Buchten, an alle Gestade des weitgestreckten mittelländischen Wasserbeckens sich

ausbreitete von den Säulen des Herkules bis über den Hellespont hinaus in die entlegensten Winkel des Schwarzen Meeres. Ehe aber der menschliche Geist diese unvergleichliche Höhe freier Bildung errungen hatte, ehe durch die Griechen die Gesittung des Abendlandes zur Weltherrschaft gelangte, blühte Jahrhunderte lang in diesem weiten Ländergebiet eine ältere Kultur, die auf den ersten Blick sich als ein Kind des Orients erweist. Vergegenwärtigen wir uns, dass aus dem fernen Osten in vorgeschichtlichen Zeiten jene grossen Völkerstämme eingewandert waren, die sich nachmals im ganzen europäischen Westen ausgebreitet finden; dass die ältesten Denkmale europäischer Kultur, die Sprachen der Griechen, Römer, Germanen, den Zusammenhang mit dem Centralkulturstock des Orients nachweisen; dass endlich schon das Alterthum jene Gemeinsamkeit der Abstammung und der Bildung für die Küstenvölker Kleinasiens, wie für die Griechen und Italiker, in den Begriff des Pelasgerthums zusammenfasste: so ergiebt sich uns die Nothwendigkeit, diese hochalterthümliche, aus dem Orient stammende Bildung auch für die Kunstgeschichte in einen gemeinsamen Rahmen zu spannen.

Einflüsse vom Orient.

Das Schwierige und Missliche solchen Versuches darf indess nicht verhehlt werden. Nicht allein der Mangel an geschichtlichen Nachrichten hemmt auf diesem Pfade jeden Schritt: auch die Spärlichkeit der erhaltenen Denkmale einer Gesittung, die nachmals durch eine so viel glänzendere verdrängt wurde, hindert das Entwerfen eines in sich abgerundeten Bildes. Endlich macht sich der bewegliche, auf rasche Entwicklung hindrängende Charakter dieser Gegenden als ein die klare Uebersicht störendes Element geltend. Denn im Orient hatten wir es mit Binnenländern zu thun, deren Kultur sich in den Thälern der grossen Ströme ziemlich abgeschlossen entfaltete: hier dagegen beschäftigen Völkerstämme unsere Aufmerksamkeit, die durch weite Strecken vertheilt, die Buchten und Gestade des Meeres umsäumen und dadurch fortwährend verschiedenen Einflüssen ausgesetzt sind. Da kommen die Phönizier auf ihren leicht gebauten Handelsschiffen heran, durchschwärmen das ganze Mittelmeer, bringen die kunstvollen Erzeugnisse Aegyptens, Babylons und Syriens, suchen die für Bereitung ihrer kostbaren Teppiche und Prachtgewänder unentbehrliche Purpurschnecke, graben nach Kupfer, Eisen und Silber und werden nicht blos die Verbreiter asiatischer Kunst, sondern regen auch zu selbständiger Kulturthätigkeit überall an.

Die Zeit Homers.

Das poetisch verklärte Bild jener Vorzeit, welche die Griechen das heroische Zeitalter nannten, lebt unsterblich in den Gesängen Homers. Sie schildern uns jene ältere Civilisation in ihrer letzten, glänzendsten

Entfaltung, und wenn wir von dem Sagenhaften und Mythischen der Vorgänge absehen, bleibt in der Schilderung der Zustände ein fester Kern übrig, der das Gepräge einer klar angeschauten und dichterisch dargestellten Wirklichkeit in allen wesentlichen Zügen erkennen lässt. Eine der wichtigsten Thatsachen ist die Uebereinstimmung der „Achäer“ und der klein-asiatischen Stämme in Sprache, Sitten und Religionsanschauung, wie sie in den Schilderungen des trojanischen Krieges unverkennbar hervortritt. Nicht minder zeigen die Zustände des staatlichen Lebens denselben Zuschnitt: überall die Herrschaft von Königen, die von einem ritterlichen Adelsgeschlecht umgeben sind; überall eine gemilderte Form des asiatischen Despotismus; überall der Herrscher im Glanz eines orientalischen Luxus, in Palästen, deren Wände von schimmerndem Erz, von Gold und Silber, Elektron und Elfenbein strahlen. Ganz so wird uns von den Alten die Herrlichkeit babylonischer, assyrischer, medischer und persischer Paläste geschildert. Wenn wir Homer mit so viel Vorliebe von den schönen Wagen mit dem reich geschirrten Gespann, von den zierlich gearbeiteten Bettgestellen, den stattlichen Sesseln und Thronen, den schmuckvollen Waffen und künstlichen Teppichen erzählen hören, glauben wir da nicht die Reliefbilder von Ninive vor uns zu sehen? Verbinden wir damit den Eindruck der felsartigen Mauerbauten, welche noch jetzt den Boden Kleinasiens, Griechenlands und Italiens bedecken, Trümmer befestigter Königsburgen, überall auf steilen, unzugänglichen Höhen erbaut, Werke, welche schon den Griechen als vorhistorische, kyklopische Denkmale galten, so fehlt dem Bilde jener heroischen Zeit auch nicht die architektonische Beglaubigung. Suchen wir nun für die Anschauung der plastischen Künste einen festen Anhalt zu gewinnen.

1. Klein-Asien und Syrien.

Aegyptisches in Klein-Asien.

In Klein-Asien kommt zunächst ein hochalterthümliches Zeugniss von der Herrschaft und dem Einflusse Aegyptens in Betracht. In der Nähe von Smyrna beim Dorfe Nymphi sieht man an einer Felswand die Kolossalgestalt eines Herrschers, in flachem Relief gearbeitet.*) Das Haupt bedeckt die ägyptische Krone, in den Händen hält er Lanze und Bogen; das starke Schreiten auf vollen Sohlen, die breite, in der Vorderansicht gegebene Brust und der ganze Bau des Körpers erinnern an die Werke der Aegypter, wenngleich die Ausführung an Feinheit den Arbeiten des Nillandes beträchtlich nachsteht. Auch in Galatien lässt

*) *Texier*, Asie Mineure II. p. 132.

sich ähnlicher Einfluss bei einem Bildwerke in der Gegend des heutigen Fleckens Uejük nachweisen: an zwei gewaltigen Portalpfeilern sind kolossale Harpyien, Vögel mit Löwenklauen und ägyptisirenden Menschenköpfen dargestellt.*) Auch in Syrien findet man Spuren ägyptischer Kunst. An der uralten Heerstrasse, die sich dort am Meeresstrande hinzog, jener Strasse, die auch das Heer Alexanders nach Aegypten führte, sind nördlich von Beyrut an der Mündung des kleinen Flusses Nahr-el-Kelb an hoher Felswand mehrere Reliefdarstellungen ausgemeisselt, in welchen man Siegesdenkmale des grossen Ramses zu Ehren der Götter Ammon, Ra und Phtha erkannt hat. Als später die assyrische Macht die Pharaonenherrschaft verdrängt hatte, wurden an derselben Stelle neben den ägyptischen Reliefs assyrische zur Bestätigung dieses geschichtlichen Ereignisses angebracht, die ebenfalls noch vorhanden sind, und nach Rawlinson's Erklärung sich auf den Sohn des Erbauers von Khorsabad beziehen.**) — Andere ägyptisirende Werke Syriens, jetzt im Museum des Louvre zu Paris aufbewahrt, mögen hier angeschlossen werden. Es sind Sarkophage in mumienartiger Form. Der eine bei Sayda entdeckt, von schwarzem Marmor ganz in ägyptischem Style, jedoch die Gestalt in unnatürlichem Verhältniss breit und plattgedrückt, wird dem König Esmunazar von Sidon zugeschrieben; die vier anderen, von weissem Marmor, bei Sidon, Byblos und Tortose in Phönizien gefunden, behalten die ägyptische Mumienform bei, verbinden damit aber in den Köpfen das Gepräge griechischer Kunst, der eine noch in streng alterthümlichem Ausdruck, die übrigen im Charakter des freientwickelten Styles: Beweise, dass sich hier noch in später Zeit ägyptische Anklänge mit griechischen Einflüssen kreuzten.

Aegyptisches in Syrien.

Anderes in Klein-Asien.

Kehren wir nach Klein-Asien zurück, so begegnen uns ferner zahlreiche Spuren persischer Kunst. Zunächst kommt mehrmals die in Persepolis vorhandene Reliefdarstellung eines Löwen vor, der einen Stier besiegt, nur dass hier dem Stier die phantastische Charakteristik des Einhorns fehlt. Ueberraschende Aehnlichkeit mit jener Gruppe von Persepolis hat das Relief im Giebelfelde eines Grabes zu Myra***), dessen Façade zwar in ionisch-griechischen Formen erbaut ist, was aber die Erbauer nicht gehindert hat, über den Kapitälen der Pilaster Löwen-

*) Ebenda, I. p. 224, Abbild. im Text. Noch in muhamedanischer Zeit kommt die beliebte Harpyie hier an einer Grabfaçade zu Nigdeh in Cappadocien vor. Ebenda II. p. 95.

**) A Commentary on the cuneiform inscriptions of Babylonia etc. by *Rawlinson.* London 1850. p. 70.

***) *Texier*, a. a. O. III. p. 225.

köpfe anzuordnen und auch darin eine Reminiscenz an orientalische Behandlungsweise zu geben, die gern für die Charakteristik architektonischer Formen Thiergestalten verwendet. Wenn sodann an einem Grabe zu Aizani zwei Löwen dargestellt sind, die sich einen Hirsch streitig machen; oder wenn ebendort am Proskenion des Theaters ein Jagdfries mit Hirschen, Hunden, Ebern und wieder mit einem Löwen, der über einen Stier herfällt, zu sehen ist*), so beweist das, wie lange dort sich die älteren orientalischen Kunsttraditionen erhalten haben. Ebenso verbindet sich dann auch an einem Tempel zu Assos,**) dessen Sculpturen nach Paris in das Museum des Louvre gebracht sind, mit der bereits hellenisch entwickelten Bauform eine hochalterthümliche orientalische Bildnerei. Auch hier findet man den Löwen als Stierbezwinger; ausserdem Sphinx- und Kentaurengestalten, Männer mit Fischleibern und andres Phantastische, daneben dann Scenen des wirklichen Lebens, Männer, die zu geselligem Trinken gelagert sind: Alles in einem schwerfälligen, starren Styl, die Figuren in wunderlichem Missverhältniss und mit geringem Verständniss in einem aschgrauen, grobkörnigen Kalkstein ausgeführt.

Denkmäler von Pterium.

Unter die alterthümlichsten Denkmäler des Landes sind sodann die ausgedehnten Felsreliefs zu zählen, welche bei dem heutigen Flecken Bogas-Koei in Galatien sich erhalten haben, und in denen man Ueberreste der alten Stadt Pterium zu erkennen glaubt.***) Es sind zwei Züge von je dreizehn Reliefgestalten in einem derben, kräftigen, dabei ziemlich rohen Styl dargestellt. Die eine Reihe hat Schnabelschuhe, Hosen, kurze Gewänder und hohe spitze Hüte; nur drei bärtige Greise an der Spitze des Zuges sind mit längeren Gewändern ausgestattet. Einige tragen Keulen, Andere wunderlich gestaltete Embleme oder verschiedene Waffen. Man erkennt in ihrer Tracht genau das von Herodot (VII, 64.) beschriebene Kostüm der Saker. In monotoner Wiederholung sind sie alle mit fast tanzartig bewegtem Schritt dicht an einander gereiht. Die andere Gruppe, stämmige, breite Gestalten, in langen Gewändern mit niedrigen Diademen, sind offenbar Frauen. An der Spitze jeder Gruppe schreiten, durch viel grösseren Maasstab ausgezeichnet, die Häupter; der Sakeranführer setzt seine Füsse auf die Nacken dreier Männer; die ihm entgegentretende Fürstin steht auf einer Löwin. Phantastische Embleme seltsamster Art verstärken noch das Räthselhafte, Fremde der Darstellung, in welcher

*) Ebenda, I. p. 37 für die erstere p. 45 und 46 für die zweite Darstellung.

**) Ebenda, II. p. 112 ff.

***) Ebenda, p. 75—79. Vergl. Gerhard's Archäol. Ztg. Jahrg. XVII p. 49 ff.

wahrscheinlich ein Heirathsbündniss zwischen dem Fürsten und der Fürstin verschiedener Stämme verherrlicht ist. Der künstlerische Charakter ist bei aller Rohheit ein entschieden altasiatischer, am meisten durch babylonisch-persische Denkmale bedingt. Auf ähnliche Anregungen deutet denn auch ein ebendort befindlicher Marmorsessel, an dessen Seitenwänden zwei Reliefgestalten von Löwen, ähnlich den Portallöwen zu Nimrud, angeordnet sind.*)

2. Italien.

Altitalische Kunst.

In Italien lassen sich ebenfalls vor dem Eindringen griechischer Kunst zahlreiche Spuren eines orientalischen Einflusses nachweisen. Als Träger jener ältesten Kultur erscheinen dort vornehmlich die Etrusker; doch auch den übrigen Stämmen, namentlich den Latinern, muss man eine rege Betheiligung am künstlerischen Betriebe jener Frühzeit zugestehen.

Etrurische Gräber.

Vorzüglich sind es die Gräber Etruriens, in denen sich Zeugnisse jener älteren Kunst, allerdings vielfach untermischt mit späteren hellenisirenden Werken, erhalten haben. So finden sich zahlreiche kleinere Grabsteine und Sarkophage, an deren Seitenflächen in einem ziemlich einfachen Reliefstiel Scenen der Leichenbestattung, der Todtenklage, aber auch des Lebensgenusses, Gastmähler, Tänze, Saitenspiel dargestellt sind. Die Figuren haben ein schweres, gedrücktes Verhältniss, übermässig starke Oberschenkel, breite, meist in der Vorderansicht gegebene Brust, während wie bei der asiatischen und ägyptischen Plastik der übrige Körper die Profilstellung zeigt. Auch die grossen, selbst beim Schreiten mit ganzer Sohle am Boden haftenden Füsse erinnern an jene älteren Denkmale des Orients. Dabei erscheinen die Köpfe, in grosser Verwandtschaft mit dem ägyptischen Typus, mit flacher Schädelbildung, zurückweichender Stirn, schräg liegenden Augen und stark vortretender Mundpartie. Die Gewandung ist zwar gewöhnlich eng anliegend, doch verräth sich überall das Streben nach einem freilich noch conventionell und leblos behandelten Faltenwurf. Man trifft eine Anzahl solcher Werke zu Rom im Etruskischen Museum des Vaticans, im Museum zu Perugia, und in andren Sammlungen.

Phantastische Thiere.

Nicht minder beweisen die steinernen Bildwerke phantastischer Thiergestalten, die auf dem Grabhügel der Cucumella zu Vulci**) ge-

*) *Texier*, I. p. 82.

**) Eine Restauration dieses Denkmals in *Noël des Vergers*, l'Etrurie et les Etrusques. (Paris 1862. 8. et Fol.) p. 20.

funden worden sind, eine Anlehnung an assyrisch-persische Kunst. Man sieht darunter Sphinx- und Harpyienfiguren, geflügelte Löwen, Greife, die sowohl in der phantastischen Bildung als in der Behandlung auf orientalische Muster hinweisen. Die Vorliebe für diese seltsamen Schöpfungen einer fremdartigen Phantasie lässt dann auch dieselben in Reliefdarstellung an den schwarzen Thonvasen wiederkehren, die man in den Gräbern zu Chiusi und in andern etrurischen Nekropolen entdeckt hat.*) Sie sind indess gleich den übrigen Arbeiten der Etrusker in einem trocknen, dürftigen und harten Styl ausgeführt, der mit der eckigen, unschönen Profilirung der Gefässe harmonirt und aus demselben nationalen Kunstgeiste geflossen ist, welcher auch den architektonischen Leistungen jenes Volkes ein herbes und nüchternes Gepräge verliehen hat.

Etrurische Metallarbeit.

Weiterhin muss des hohen Ruhmes gedacht werden, dessen die Etrusker bei den Alten in verschiedenen Gattungen der Metallarbeit genossen. Die Erzplastik, die Kunst des Giessens, wie des Ciselirens und Treibens stand bei ihnen in hoher Blüthe. Ihre Städte waren mit Erzstatuen angefüllt, ihre Gräber, noch vorhandenen Spuren zufolge, häufig mit Erzplatten bekleidet; endlich zeugen zahlreiche Gefässe und Geräthe, Spiegel, Kästchen, Kandelaber von der Geschicklichkeit, die sie in der Bronzebearbeitung besassen. Wenn auch die Mehrzahl der vorhandenen Werke bereits der hellenisirenden Zeit angehört, so fehlt es doch auch nicht an Beispielen aus einer früheren Epoche. Alles dies weist auf orientalische Einflüsse hin; denn aus dem Orient kam zuerst durch Vermittlung der Phönizier die Metallarbeit nach den Ländern des Westens. Wie auch hierin besonders die Werke der Kleinkünste, die Schmucksachen aus Erz, Silber und Gold, die Schnitzwerke aus Elfenbein den ersten Anstoss zu einer Aufnahme orientalischer Formen geben mussten, lässt sich leicht vermuthen. Bestätigung erhält diese Annahme durch manche Grabfunde, ganz neuerdings noch durch eine wichtige Ausgrabung in Palestrina (Präneste), wo man neben altitalischen Werken Silbergefässe in ägyptischem Styl und eine Elfenbeinschnitzerei mit dem Relief zweier kämpfenden Löwen durchaus im Gepräge assyrischer Kunst entdeckte.**) — Vorzüglich wichtig sind die Bruchstücke eines 1812 bei Perugia gefundenen Bronzewagens, welche sich in der Glyptothek zu München befinden. Sie bestehen aus einer Anzahl mit dem Hammer getriebener Reliefs, deren Gegenstände und Behandlungsart auf ägyptische und assyrische Kunst

---

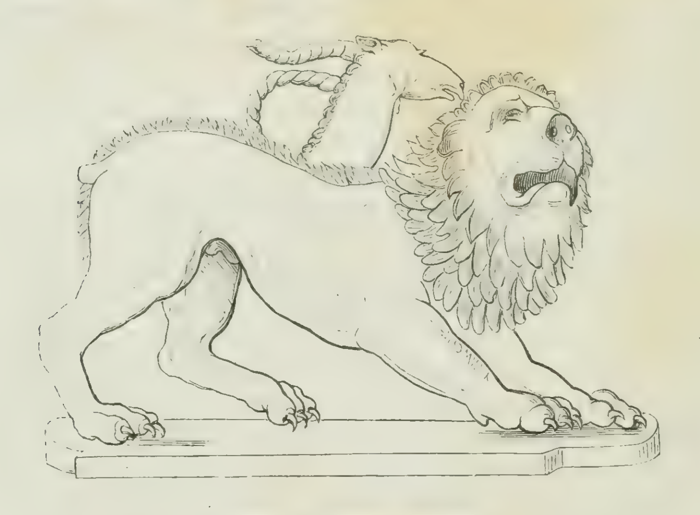
*) Beispiele auf p. 17, 18, 19 des oben genannten Werkes von *Noël des Vergers*.

**) Vergl. den Bericht über eine Sitzung des Archäol. Instituts zu Rom. Allg. Ztg. 1862. Nr. 137. Beilage.

hinweisen. Man sieht darunter langgestreckte Thiergestalten in ruhigem Schreiten und im Kampf, wie sie an den ältesten Vasen und in ninivitischen Werken vorkommen. Ein Minotaurus, mit breiter, in der Vorderansicht dargestellter Brust und stark angeschwollenen Oberschenkeln, die gleich dem Uebrigen im Profil schreitend erscheinen, gehört ägyptischem Einfluss an. Ebenso das Schilfblattgesims, welches die einzelnen Theile bekrönt. Seltsam geformte, fischartige Menschen, Jagdscenen, ein Knieender zwischen zwei schreitenden Löwen, die er an Stricken hält, erinnern an die Werke assyrischer Kunst. Eine hockende weibliche Figur endlich zeigt dasselbe abschreckende Medusenhaupt, das uns später nochmals an einer selinuntischen Metope begegnen wird. So gewährt dies eine Werk einen Ueberblick über die vielseitig verzweigten Einflüsse, unter denen die älteste italische Kunst ihre ersten Schritte versuchte.

Chimaera.

Hierher gehört denn auch das durch seine Lebendigkeit bei aller Trockenheit des Styls und Härte der Umrisse ausgezeichnete Erzbild der



Figur 25. Chimaera. Florenz.

Chimaera, (Fig. 25), das in Arezzo ausgegraben wurde und jetzt sich im Museum der Uffizien zu **Florenz** befindet.

Thonsculptur.

Mit der Erzplastik steht die ihr dienstbare Thonarbeit in unzertrennlicher Verbindung. So sind denn auch die Etrusker ausgezeichnet in der Verfertigung von Werken aus gebranntem Thon. Nicht bloss jene alterthümlichsten Vasen von schwarzer Erde, die mit phantastisch-orientalischen Reliefs geschmückt und oft mit einem Deckel in Form eines mensch-

lichen Hauptes versehen sind, sondern zahlreiche bedeutende und umfangreiche Werke für die Ausstattung der Tempel wurden aus Thon gebildet. Die Reliefcompositionen in den Tempelgiebeln, die dekorativen Aufsätze für die Akroterien, ja selbst die Statuen der Götter im Innern der Tempel werden uns so geschildert. Auch in Rom war vor dem Eindringen griechischen Einflusses dieser etruskische Dekorationsstyl herrschend; der Tempel des kapitolinischen Juppiter hatte ein Thonrelief in seinem Giebel, war von einem thongebrannten Viergespann bekrönt und besass in seiner Cella aus demselben Materiale das Bild des Gottes. Was von solchen Werken der Frühepoche übrig geblieben ist, bekundet denselben an asiatischen Mustern genährten phantastischen Sinn und, damit verbunden, dieselbe harte, nüchterne Formbehandlung wie jene Erzarbeiten. Es ist, als ob gerade in der altetruskischen Bildnerei der Gegensatz von orientalischer Phantastik und abendländischer Verständigkeit sich in seiner ganzen Schroffheit offenbare, und man mag daraus erkennen, dass den altitalischen Völkern die Kraft einer höheren ideellen, über das rein Technische hinausgehenden künstlerischen Anlage mangelte, die allein geeignet war, die Gegensätze in Fluss zu bringen und in Gestalt vollendeter Meisterwerke zu versöhnen.

3. Griechenland.

Griechenlands älteste Kunst.

Das war die Aufgabe des Griechenvolkes. Aber auch für diese hochbegabte Nation war die Zeit des freieren Wirkens noch nicht gekommen. Sie verharrte lange Zeit gleich den Italikern in der Abhängigkeit vom Oriente, der den westlichen Ländern die künstlerischen Ergebnisse seiner hochalterthümlichen Kultur, eine ausgebildete technische Meisterschaft in der Thonplastik, der Erzbildnerei und der Steinarbeit, als Grundlage für die höchste Entwicklung der Kunst überliefern musste. Wie oben bereits angedeutet wurde, erhalten wir am Ende jenes Zeitraumes in den homerischen Gesängen eine lebensvolle Schilderung jener älteren Kunst. Sie wird uns überwiegend als eine reiche, mannichfaltige Metallarbeit dargestellt. Die Wohnungen, namentlich die Herrscherpaläste, haben erzbekleidete Wände; so bricht Telemach (Od. IV, 72) gegen seinen Gastfreund beim Anschauen der Wohnung des Menelaos in die bewundernden Worte aus:

„Schaue das Erz ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,
Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber!“

Noch prachtvoller wird der Palast des Alkinoos (Od. VII, 86 ff.) geschildert, der ebenfalls reich mit Erz und edlen Metallen geschmückt ist. An seiner Pforte stehen silberne und goldene Hunde, von Hephästos gebildet, den Saal des Königs zu bewachen. Wie erinnert dies an die Sitte des Orients, Thiergestalten als Portalhüter aufzustellen! Im Saale sind „goldne Jünglinge auf schön erfundenen Gestühlen“ als Fackelhalter angebracht. Nicht minder reich sind die Waffen, Rüstungen und Geräthe aller Art mit plastischen Zierden versehen. Das Wehrgehenk des Herakles (Od. XI, 610) starrt von goldnen Bildwerken, welche Thier- und Menschenkämpfe enthalten. Selbst die Mantelspange des Odysseus ist in Gold mit der Darstellung eines Hundes, der ein Rehkalb gepackt hält, geschmückt. Mehrfach werden prächtige Schilde erwähnt, vor Allem jener berühmteste Schild des Achilles (Il. XVIII, 478 ff.), den Hephästos selbst arbeitet, und auf welchem in fünf concentrischen Abtheilungen Himmel, Erde, Meer, das Leben des Menschen im Frieden und im Kriege, in der Stadt und auf dem Lande, Hochzeitszug, Reigentanz und die Volksversammlung mit ihren Rechtshändeln, die Beschäftigungen der Jahreszeiten, Säen und Erndten, das friedliche Weiden der Heerde, Angriff zweier Löwen auf die Rinderheerde, dargestellt ist. Wer wird nicht aus dem Ueberblick über diese Schilderungen sofort erkennen, dass der Kreis der künstlerischen Anschauung hier derselbe geblieben, den uns die Werke orientalischer Kunst vorgeführt haben. Schilderung der Wirklichkeit des Lebens der Menschen- und Thierwelt ist der ausschliessliche Gegenstand dieser Plastik. Vergleichen wir damit die Beschreibung vom Schilde des Herakles, die uns ein bekanntes, dem Hesiod beigelegtes Gedicht liefert, so erkennen wir dort aus dem Umstande, dass sich bereits Scenen der Heroensage in den Kreis der Darstellung eindrängen, eine entschieden jüngere Entstehungszeit. Von dem Charakter dieser Werke ist uns freilich keine Anschauung geblieben; wenn wir aber die Thiergestalten, die Ornamente und die streifenartige Eintheilung der ältesten griechischen Vasen betrachten, so werden diese einen allgemeinen Rückschluss auf die plastischen Werke gestatten, der wieder einen an asiatische Vorbilder erinnernden Styl unverkennbar vor Augen bringt.

Bildwerke bei Homer.

Sagenhafte Künstlergeschlechter.

Es fehlt auch sonst nicht an sagenhaften Ueberlieferungen, denen als Kern ein reales geschichtliches Verhältniss zu Grunde liegt, und die jene Herleitung der Kunst, und besonders der Metallarbeit aus Asien verbürgen. Wir erinnern nicht bloss daran, dass nach der Sage König Prötus Kyklopen aus Lykien zur Erbauung der Burgmauern von Tiryns kommen lässt; wichtiger für unsere Betrachtung erscheint die Ueberlieferung, welche die Werkzeuge und die einzelnen Zweige des tech-

nischen Verfahrens, die zur Metallbereitung gehören, in kleinasiatische Lokale verlegt. Die sagenhaften Künstlergeschlechter der Daktylen, unter denen der „Schmelzer", die „Zange", der „Ambos" ihre besonderen persönlichen Repräsentanten haben, wohnen im Gebiete von Troja am Ida; die Telchinen, die eben auch nichts Anderes als „Schmelzer" bedeuten, und deren Kunst sogar die Götter ihre Werkzeuge verdanken, Poseidon z. B. seinen Dreizack, haben ihren Sitz auf der Insel Rhodos.

Löwenthor von Mykenae

Von monumentalen Werken jener Frühepoche ist, wenn man das zu undeutlich gewordene Felsbild der Niobe am Berge Sipylos bei Magnesia in Klein-Asien unberücksichtigt lässt, nur ein einziges auf unsre Zeit gekommen: das berühmte Löwenthor von Mykenae.*) Am Haupteingange der uralten Herrscherburg von Mykenae befindet sich, in einem Dreieckfelde über dem oberen Portalbalken eingelassen, eine Kalksteinplatte mit dem Hochreliefbild zweier Löwen, die zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet dastehen (Fig. 26). Sie bewachen das Wahrzeichen des den

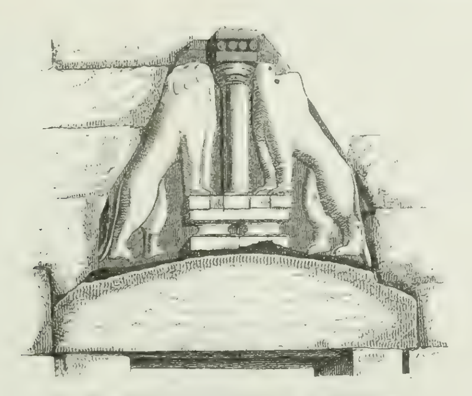


Fig. 26. Relief vom Löwenthor zu Mykenae.

Eingang behütenden Apollo und mögen ehemals die jetzt völlig zerstörten Köpfe schreckerregend dem Nahenden entgegengewendet haben. Die strenge Stylisirung, das heraldisch Wappenartige der Thiere, das sich aus dem architektonischen Zweck ergab, verbindet sich mit einem ziemlich lebendigen Naturgefühl, ein Umstand, der am meisten auf ninivitischen Einfluss zurückweisen möchte. Auffallend dagegen und von den

*) Wie die Berliner Zeitungen melden, ist das merkwürdige Werk im Jahr 1862 von einer Commission preussischer Architekten zum ersten Mal abgeformt, und ein Gipsabguss desselben im Neuen Museum zu Berlin aufgestellt worden.

assyrischen Werken abweichend ist der, wie es scheint, völlige Mangel jenes dort so charakteristischen Haarschmucks an Mähne und Weichen. Man darf daher von diesem ältesten Werke europäischer Sculptur behaupten, dass es an stylistischer Strenge um ein Merkliches über die Arbeiten von Nimrud hinausgeht.

Dies uralte Löwenthor von Mykenae, das die stolzen Herrschergeschlechter der Atriden noch geschaut hat und Zeuge von Agamemnons unheilvoller Heimkehr aus Troja gewesen, bildet die Pforte, die uns zur Betrachtung der hellenischen Plastik führt.

ZWEITES BUCH.

Die klassische Bildnerei.



ERSTES KAPITEL.

Die griechische Plastik.

Ursprung und Wesen.

Die dorische Wanderung.

Die tiefeingreifende Umwälzung, welche in der Geschichte unter dem Namen der „dorischen Wanderung“ bekannt ist, gab der griechischen Nation den Anstoss zu jener grossartigen Entwicklung, die ihr für immer die unbestrittene Stellung des ersten Kulturvolkes der Welt anweist. Indem das rauhe Bergvolk der Dorer von Norden her wie ein Keil in die Bevölkerungen von Hellas und Peloponnes eindrang, alle Stämme in Bewegung brachte, die Mehrzahl der Ionier auf die Inseln und die Küste von Kleinasien zurückwarf und überall durch die Reibung verschiedenartiger Stammescharaktere den Funken eines kräftigen neuen Lebens hervorrief, wurden die alten Kulturverhältnisse erschüttert und durchbrochen, ehe sie in orientalische Dumpfheit übergehen konnten. Fortan beginnt das Leben des griechischen Volkes wie von neuer Grundlage aus sich umzugestalten; ohne in allen Punkten mit der Vergangenheit zu brechen, gewinnt es einen Ausdruck von Mannichfaltigkeit und Beweglichkeit, erringt es das Gepräge höchster Freiheit und reinster menschlicher Bildung, die ihm die Bedeutung klassischer Vollendung für alle Zeiten verschaffte. Im Gegensatze zum Orient, wo über weite Länderstrecken sich eine erdrückende Monotonie der Kultur ausbreitet, entfaltet sich in Griechenland auf eng umgrenztem, aber vielfach gegliedertem Raum eine Fülle individuellen Lebens, als dessen Pole der dorische und der ionische Stamm anzusehen sind.

Neue Staats- und Lebensformen.

Wie nun Alles nach Freiheit und Selbständigkeit strebt, fallen die alten Alleinherrschaften in Nichts zusammen, und aus dem Sturze der

Tyrannis erhebt sich in jugendlicher Kraft eine Reihe von freien Staatsverfassungen, die bei mannichfacher Abstufung von der Aristokratie bis zur reinen Demokratie der Welt zum ersten Male das erhabene Schauspiel eines zu unumschränkter Geltung gelangten Volkswillens gewähren. Auf dem Boden dieser Freiheit erwuchs jene höhere, reinere Sitte, die mit ihrem milden Hauche jede Erscheinung griechischen Lebens adelt. In den orientalischen Despotieen, wo der König und der Priester unbeschränkt herrschten, konnte nur eine äusserliche Satzung das Leben regeln; daher auch in allen ihren Kunstwerken die strenge Norm rein conventioneller Vorschriften. Bei den Griechen erst erblüht im Lichte der Freiheit eine wahrhafte Sittlichkeit, die mit ihrem seelenvollen Ausdruck Alles durchgeistigt, was von Künstlerhand geschaffen ist.

Inhalt der griech. Plastik.

Bei einem solchen Volke musste die Bildnerei einen ganz andern neuen Inhalt gewinnen. Nicht bloss bei den Orientalen, sondern selbst noch bei den Vorfahren der Griechen im heroischen Zeitalter drehte sich alle höhere künstlerische Thätigkeit um die Verherrlichung des Herrschers. Sie konnte daher keinen höheren idealen Inhalt haben, denn wo Einer herrscht und alle Andren blindlings gehorchen, da wird jede Thätigkeit nur von äusserer Nothwendigkeit, nicht vom inneren Antriebe einer freien Empfindung in Bewegung gesetzt. Anders bei den Griechen der geschichtlichen Zeit. Sie erst gewinnen der Kunst einen ewigen idealen Inhalt, denn bei ihnen ist die Plastik nur die Verklärung des eignen Volksgeistes. Dieser Volksgeist hat seine höchsten Schöpfungen in den Gestalten der Götter ausgeprägt: nicht eine geschlossene Priesterkaste, wie bei den Orientalen, hat die Gottesbegriffe festgestellt, sondern die dichterische Phantasie der Nation, verkörpert in den unsterblichen Gesängen Homers, hat die lebensvollen Gebilde des griechischen Olympos an's Licht gerufen. Homer hat den Griechen ihre Götter geschaffen, wie die Alten sagten. Das heisst: der dichtende Volksgeist hat aus seinen sittlichen Anschauungen die Gestalten der Götter gebildet.

Verhältniss zum Orient.

Will man das Verhältniss der griechischen Kunst zu ihrer orientalischen Vorgängerin richtig würdigen, so giebt eine Vergleichung ihrer Mythologie mit der des Orients wichtige Fingerzeige. Ohne hier in Einzelnes einzugehen, brauchen wir uns nur der bekannten Thatsache zu erinnern, dass die Griechen mit allen jenen Göttergestalten, die aus dem Orient zu ihnen gelangt sind, eine völlige Umprägung vorgenommen haben. Mit einem Worte: aus mythischen Natursymbolen haben sie lebensvolle Vertreter sittlicher Begriffe und Anschauungen gemacht.

Religion.

Wenn die Gottheiten des Orients in's Phantastische und Barocke hinüberragen, weil die Priester durch mystisch Ungeheuerliches dem unfreien

Volke imponiren mussten, so werden bei den Griechen die Götter zu idealen Vertretern höchster menschlicher Eigenschaften, und das freie Volk schafft in ihnen sich die leuchtenden Vorbilder alles Dessen, was ihm selbst als schön und gut erscheint. Kam in Aegypten, Assyrien, Persien die Bildnerei über das Gebiet einer genrehaften oder chronikartigen, also durchaus äusserlichen, trocknen Geschichtsdarstellung nicht hinaus, so wird erst bei den Griechen die Plastik zur hohen Idealkunst. Unter den Orientalen zeigten allein die mit den Griechen stammverwandten Inder jenen, allen indogermanischen Völkern vielleicht vom Urbeginn eingepflanzten Idealsinn: allein bei ihnen artet die Göttergestalt in wilde phantastische Missbildung aus, weil auch ihnen die Freiheit des sittlichen Lebens und damit die Klarheit der plastischen Anschauung mangelt.

Verhältniss zur Natur.

Aber noch in anderen, nicht minder wesentlichen Punkten erscheint die griechische Kunst der orientalischen entgegengesetzt: in ihrer Beziehung zur Natur. Der Orientale steht der Natur nicht frei und selbstbewusst gegenüber, sondern er ist von ihren Fesseln umstrickt, mag er von ihrer tropischen Ueppigkeit erdrückt oder von ihren übergewaltigen Lebensbedingungen, wie Aegypten vom Nil, in seiner ganzen Existenz abhängig sein. Daher in den bildnerischen Werken des Orients niemals eine völlig freie, vollendet edle Menschengestalt; vielmehr Herrscher und Sklaven allesammt in derselben befangenen, unlebendigen Art der Erscheinung, die eine innere Gebundenheit verräth; daher nur die Thierwelt, in welcher von geistiger Freiheit oder Unfreiheit nicht die Rede sein kann, in völliger Lebenswahrheit aufgefasst. Erst der Grieche, vom Banne der Natur frei geworden, vermag dieselbe in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen, vermag die menschliche Gestalt in ihrer natürlichen Schönheit und in geistiger Freiheit hinzustellen. In ihrem Inhalt ganz ideal, beruht daher die griechische Plastik in ihrer Formgebung auf der Grundlage des Naturalismus. Weil aber der Inhalt auf die Form mächtig zurückwirkt, ist dieser Naturalismus von einer Grösse und Hoheit des Sinnes getragen, die ihn niemals in's Kleine oder gar Niedrige ausarten lässt.

Gestalten der Götter.

Da die griechische Plastik vom Götterbilde ausgeht, so sucht sie in fortschreitender Entwicklung für diese höchsten Gestalten auch die höchsten Anschauungen des Schönen und Würdigen zu verwerthen. Wohl schafft sie in ihren Göttern eine Reihe von Charakteren; aber diese Charaktere wollen nicht mit dem Maassstabe des menschlich Gewöhnlichen, individuell Zufälligen gemessen werden. Sie erheben sich vielmehr zu idealen Typen, in denen bestimmte Seiten des menschlichen

Charakters nach der Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters, der Gemüthsart, Geistesanlage unvergleichlich gross und treffend geschildert sind. Ueberblickt man die Reihe griechischer Göttergestalten, so muss die Feinheit und Schärfe, mit welcher in ihr alle dem griechischen Bewusstsein denkbaren Abstufungen menschlicher Charaktere in mächtigen Gebilden ausgeprägt sind, in Erstaunen setzen. Die Wahrheit dieser Urtypen einer edlen und freigebornen Menschheit ist so überzeugend, dass bis auf den heutigen Tag, nachdem längst die mythologische Geltung der Götter im allgemeinen Bewusstsein untergegangen, Jedermann in einem Zeus das Bild höchster erleuchteter Herrschermacht, in Apollon, Herakles, Athene, Artemis, Aphrodite die Personificationen geisterfüllter jugendlicher Mannheit, kraftvollen Heldenthumes, anmuthiger Weisheit, jungfräulicher Strenge, vollendeter Frauenschönheit erkennen muss. So ist es überall eine idealisirte Natur, die aus den Gebilden griechischer Plastik in geistvollen, grossen Zügen zu uns spricht.

Verhältniss zur Architektur.

Aus dem bisher Angedeuteten geht endlich noch ein andrer wichtiger Punkt hervor, in welchem die Bildnerei der Griechen von ihrer älteren orientalischen Schwester gründlich verschieden, ja ihr entgegengesetzt ist. Im Orient sahen wir die Plastik unmittelbar mit der Architektur, an ihr, durch und für sie sich entwickeln. Sie war von Anbeginn eine Sklavin im Hause der Herrin, deren Gesetze die ihrigen wurden und ihre eigne Unfreiheit für immer besiegelten. Ganz anders war es bei den Griechen. Ihre Plastik geht von dem Götterbildniss aus, für welches dann die Architektur ein schützendes Haus zu schaffen hat. Die gesammte orientalische Kunst hat es in ihrer selbständigen nationalen Existenz nie zu einer eigentlichen Statue gebracht, denn alle derartigen Gebilde sind ohne Ausnahme für die Architektur geschaffen und beweisen schon durch ihre Unfreiheit und Gebundenheit, dass sie nur als integrirende Theile von Bauwerken aufzufassen sind. Dagegen knüpft sich an das selbständige griechische Götterbild die ganze Entwicklung der hellenischen Plastik, die, von der strengen, noch unbelebten Holzpuppe ausgehend, durch Aufnahme eines geistvollen Naturalismus zu den erhabensten und freiesten Gebilden göttergleichen Menschenthums oder menschengleichen Götterthums sich emporschwingt.

Das Selbständige der griechischen Kunst.

Wir können nun die vielfach erörterte Frage aufnehmen, in wiefern die griechische Kunst selbständig, in wiefern sie von der orientalischen abhängig gewesen sei. Nach dem bisher Angedeuteten sollte freilich kein Zweifel darüber walten können, dass die griechische Kunst nicht bloss äusserlich, sondern weit mehr noch innerlich von der gesammten

orientalischen Kunst total verschieden, ja ihr geradezu entgegengesetzt ist. Dennoch fehlt es nicht an Solchen, die eine völlige Herleitung der jüngeren Kunst aus ihren älteren orientalischen Vorgängerinnen behaupten zu dürfen glauben. Wollen wir das Körnchen Wahrheit, das in dieser Annahme steckt, zu Tage bringen, so müssen wir scharf unterscheiden. Bei näherer Betrachtung werden wir dann sehen, dass zunächst von einer Einwirkung Aegyptens keine sichere Spur nachzuweisen ist. Was dagegen die alte babylonisch-assyrische Kunst betrifft, so kann kein Zweifel walten, dass die Griechen in der ältesten Zeit bedeutende Einflüsse derselben erfahren haben. In wiefern die Kultur des heroischen Zeitalters von jener asiatischen abhängig war, haben wir im letzten Kapitel unsres ersten Buches gesehen. Aber wir wissen auch, dass mit der dorischen Wanderung ein neuer Geist in das Griechenvolk dringt, der einen Bruch mit dem Orient und ein selbständiges Hervortreten des eigentlich griechischen Wesens in Staatsform, Leben und Kunst hervorruft. Was man nun in der früheren Epoche vom Orient gelernt und gewonnen hatte: nicht bloss vielerlei technische Fertigkeiten, namentlich die Bearbeitung der Metalle, sondern auch den äusseren Charakter, selbst die künstlerische Form der Darstellungen, das hält man fest; aber aus der noch stark orientalischen Form ringt ein neuer, ein ächt hellenischer Geist zu Tage, der bald die verbrauchten überlieferten Typen als eine lästige Fessel sprengt und sich eine in allen Zügen eigenthümliche, selbständige Formensprache schafft. Das Verhältniss der griechischen Kunst zur orientalischen hat eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem der mittelalterlichen Kunst zur antiken. Auch die Kunst des christlichen Mittelalters war ursprünglich eine abgeleitete: sie empfing ihre Formen durchgängig von der alten römischen Kunst. Aber auch hier brachte im Laufe der Zeit der neue Geist es zu einem Bruche mit der Tradition, oder vielmehr — da solche Verhältnisse allmählich wachsen, nicht plötzlich durch einen vereinzelten Willensakt geschaffen werden — es vollzog sich eine langsame, aber unaufhaltbar fortschreitende Umwandlung, auch diesmal am mächtigsten gefördert durch eine Art von Völkerwanderung, die Kreuzzüge, und was schliesslich als Resultat dieser Kulturbewegung hervorging, die vollendete gothische Kunst, hatte ebenso vollständig die letzten Spuren antiken Einflusses abgestreift, wie die vollendete griechische Kunst die ihrer asiatischen Vorgängerin. So ist also in der Kunst der Hellenen nicht etwa die Vollendung der orientalischen, sondern im strengsten Sinne des Wortes die Begründung einer durchaus neuen, selbständigen Kunst zu erkennen.

Volkstypus.

Fasst man nun das griechische Volk nach seiner Naturanlage näher in's Auge, so wird sich ein ganz ähnliches Verhältniss ergeben. In grauer Vorzeit aus dem Orient eingewandert, müssen die Urahnen der Hellenen denselben asiatischen Typus der ganzen Gestalt gehabt haben, dem wir noch jetzt auf den Bildwerken von Ninive und Persepolis begegnen. In den ältesten Erzeugnissen griechischer Kunst, namentlich auf den alterthümlichen Vasenbildern sieht man wirklich noch nicht das griechische Profil, sondern die sehr scharf vortretenden Formen asiatischer Gesichtsbildung. Selbst in den Aeginetenstatuen ist noch ein Nachklang jener älteren Form zu merken, obwohl sich daraus schon der bekannte Schnitt des griechischen Profils entfaltet. So können wir also in den Bildwerken die Entwicklung der hellenischen Raçe, ihr Fortschreiten aus dem allgemeinen asiatischen Völkertypus zu dem besondern griechischen Volkscharakter erkennen. Der stärkste Faktor bei dieser Umgestaltung muss in der Naturbeschaffenheit Griechenlands und seines Klima's gesucht werden. Fern von tropischer Uebergewalt hat der milde hellenische Himmel alle Kulturkeime des hochbegabten Stammes geweckt, gefördert und zur Freiheit und edlen Menschlichkeit erhoben. Das Land selbst, hafenreich, mit tief eingeschnittenen Buchten, durch zahlreiche Gebirgszüge in viele kleine selbständige Gebiete gegliedert, gewährt in seinen Umrissen und den Profilen seiner Berge ein wahres Muster plastischer Schönheit. Derselbe plastische Charakter drückt sich auch im Wesen des griechischen Volkes aus. Das Auge, welches beständig von klarer, durchsichtiger Atmosphäre umflossen ist und alle Formen bis in weite Ferne hin in ihrer ganzen Deutlichkeit und Schärfe, in dem unendlichen Reiz ihrer leisesten Linienspiele stets in sich saugt, wird den höchsten Grad von Empfänglichkeit für die plastische Schönheit erhalten.

Natur des Landes.

Schönheit des Volkes.

Und dieses für Schönheit so empfängliche Auge des griechischen Künstlers fand als nächsten Gegenstand der Betrachtung den von der Natur edel angelegten, durch Gunst des Klima's entwickelten, durch Gymnastik gestählten, durch freie Sitte geadelten griechischen Menschenschlag. Hier war Nichts mehr von dem gedrückten, befangenen Wesen der Orientalen; Nichts mehr von der geistlosen Monotonie ihrer Köpfe, der eckigen, unfreien Bewegung ihrer Glieder: sondern in hoher Harmonie leuchtete aus einem edlen freien Körper eine edelgeborne, freie Seele hervor. Dazu kam die griechische Tracht, die ebenso ein Resultat schöner Sitte war, den Körper zeigte, indem sie ihn verhüllte, in freiem Wurf seine Bewegungen ausklingen liess und wie ein zweiter beseelter Körper das Wesen ihres Trägers deutlich verkündete. Was eine solche

Anschauung dem Auge des Künstlers bedeute, vermag freilich unsre in Schneiderbarbarei verkommene Modewelt kaum mehr zu ahnen.

Harmonische Entwicklung.

Nur bei den Griechen steht jedes Kulturelement in vollkommnem Einklange mit der Natur; nur bei ihnen ist jene Harmonie von Körper und Geist, aus deren gesundem Boden eine durchaus naturgemässe Kunst erblüht, in welcher die sittlichen Ideale des Volkes eine allgemein verständliche, allgemein hinreissende Ausprägung erhalten. Da ist kein künstlich geschaffener Conflikt, da ist kein naturfeindlicher Spiritualismus: Alles ist einig, Alles die schöne, reine Blüthe wahrhaft menschlicher Bildung und desshalb unvergänglich und mustergültig für alle Zeiten. Sind die Werke Indiens und Aegyptens, Assyriens und Persiens wegen ihrer Befangenheit überwiegend Gegenstände eines kulturhistorischen Interesses, so gewinnt jedes Werk der Griechen eine ewige sittliche Bedeutung für die ganze Menschheit, weil hier zum ersten Male ein Volk bei selbständiger Ausbildung und treuem Festhalten seiner Nationalität sich zu einem Höhepunkte von Freiheit und Bildung aufschwingt, der es zum Lehrer und unerreichten Vorbilde für alle Zeiten macht. Das gilt ebenso von der Poesie und Baukunst, wie von der Plastik der Hellenen. Was aber den sittlichen Kern der griechischen Schöpfungen ausmacht, das ist jene höchste Forderung schönen Maasshaltens, die religiöse Scheu vor dem Uebermuth, vor dem Ueberschreiten des dem Menschen eingebornen Gesetzes. Diese Forderung kann nur der freie selbstbewusste Mensch, nicht der sklavisch unterdrückte an sich stellen, und so finden wir, von welcher Seite wir auch den Wunderbau griechischer Kunst betrachten, überall die Freiheit als seine Grundlage wieder. Aus dieser reinen ethischen Basis entfaltet sich denn jene Kunst, als deren Merkmale Winckelmann „Stille und Ruhe, eine edle Einfalt und stille Grösse" bezeichnet.

Innere Geschichte.

Wir begreifen nun, warum erst bei den Griechen eine wahrhafte innere Geschichte des künstlerischen Schaffens beginnt. Eine Entwicklung im eigentlichen Sinne giebt es nur da, wo Freiheit waltet, wo der Geist nicht in dogmatische Formeln eingezwängt, sondern seinem eigenen Gesetze hingegeben ist. Auch hier verfährt von Anbeginn seiner ächt nationalen Entwicklung der griechische Geist in freier Selbständigkeit. Schon die ältesten rohen hölzernen Idole der Götter, welche die Sage nicht selten vom Himmel fallen lässt, und die der kindlich fromme Sinn mit Kleidern und buntem Schmuck aufputzte, zeigen keine Beziehung zu fremden Vorbildern. Wir finden bei den Griechen niemals das Streben, göttliche Begriffe durch monströse Bildungen zu bezeichnen. Der vierarmige Apollo der Lakedämonier, die hundertbrüstige Artemis der

Ephesier, die pferdeköpfige Demeter Melaina bei Phigalia sind Ausnahmen, die allerdings auf Reste einer alten asiatischen Ueberlieferung deuten. Gewisse phantastische Gestalten entlehnt die griechische Plastik dem Orient, allein sie drückt sie zu Nebenfiguren herab, die ihre bestimmte Stelle in lokalen Sagen erhalten. So die Sphinx, die Harpyien, die Greifen. Wo sie für gewisse Zwecke der Charakteristik Formen des Menschenleibes mit thierischen verbindet, da verfährt sie gerade in umgekehrtem Sinne wie die assyrische und ägyptische Kunst: sie behält den menschlichen Kopf bei und giebt nur dem übrigen Körper Thiergestalt. So bei den Kentauren, den Satyrn, den Giganten. Nur der Minotauros bildet eine Ausnahme, die auf Kreta durch die Nachbarschaft Aegyptens ihre Erklärung findet. Wir begreifen, dass ein Volk, dem die höhere Bedeutung des Menschen als eines freien, sittlichen Wesens aufgegangen ist, den Kopf, den gedankenvollen Träger dieses geistigen Inhalts, über den Thierleib, nicht umgekehrt den Thierkopf als Herrscher über den Menschenleib setzen mag. Weiss die griechische Kunst doch selbst der Thiergestalt ein höheres Leben zu geben und einen Strahl von dem Adel ihrer Menschengestalten auf jene fallen zu lassen. Auch hier hält sie an ihrem Bildungsgesetze fest: die Natur in ihrer vollen Wahrheit so zu erfassen, dass das innere Gefüge des Organismus lebensvoll durch jede Linie der äusseren Form hervorschimmere, zugleich aber den möglichst vollkommnen, schönen, harmonischen Ausdruck für jede Gestalt zu finden.

Verbindung mit der Architektur.

Ueberblicken wir nun die Reihe der Denkmäler, so gewahren wir bald, dass eine grosse Anzahl derselben, und darunter Werke der höchsten Bedeutung, sich als schmückende Theile des Tempelbaues darstellen. Aber wie weit ist die griechische Plastik entfernt von jener Abhängigkeit, welche die orientalische an die Architektur fesselt! Bei den Griechen lässt die bildende Kunst, nachdem sie für sich eine selbständige Entfaltung genommen hat, sich gleichsam von freien Stücken herbei, der Architektur als freundliche, schmückende Begleiterin sich anzuschliessen. Sie ist nicht wie bei den Orientalen die Sklavin, die an allen Orten wohl oder übel ihre Hülfe darbieten muss; sie ist vielmehr ein edler, freigeborener Gast, der durch seine Anmuth das Haus, das ihn aufgenommen, von freien Stücken und aus eigenem Herzensdrange schmücken will. Daher wird dem Gaste denn auch sorglich die Stätte bereitet; nicht mit der zudringlichen Dienstfertigkeit des gedankenlosen Leibeigenen der Architektur, wie im Orient, strömt er seine Gaben unterschiedlos über alle Flächen aus: sondern in sinniger Auswahl erhält die Metope, erhält der Fries seine Reliefs, das Giebelfeld seine Statuengruppen, das Dach

selbst seine zierlichen Akroterien. So an bestimmten Raum gewiesen, in festem Rahmen gehalten, entfaltet die Plastik bei den Griechen, was sie bei den Orientalen nirgends vermochte: die Gabe der künstlerisch abgewogenen, rhythmisch bewegten, symmetrisch durchgebildeten Composition. Während im Orient die Plastik zu unterschiedlos mit der Architektur in Eins zusammenfloss, um etwas Anderes als eine conventionelle Nachbildung von Teppichwebereien zu erreichen, gewinnt bei den Griechen die Bildnerei in der Architektur an bestimmter Stelle einen zweiten idealen Boden und kommt nun, durch feinste Beobachtung der Gesetze des Gleichgewichts, des symmetrischen Aufbaues zu einer freien Aufnahme jener inneren architektonischen Gliederung, die ihr erst die Entfaltung des höchsten Stylgefühls gestattet. Weit entfernt also, durch Hingabe an die Architektur von ihrem eigensten Wesen Etwas einzubüssen, gewinnt sie für dasselbe sogar eine höhere allseitige Vollendung.

Material.

Es bleibt uns nun nur übrig, auch von dem Material zu reden, dessen sich die Griechen zu ihren plastischen Werken bedient haben. Wie schon bemerkt wurde, sind die ältesten Götterbilder rohe Holzpuppen gewesen. An diese Technik der Holzschnitzerei knüpft sich offenbar in der Zeit höchster Blüthe die Herstellung der berühmten Goldelfenbeinwerke („chryselephantinen“ Statuen), die um einen hölzernen Kern so ausgeführt wurden, dass die nackten Theile in Elfenbein, die bekleideten in Gold sich darstellten. Die Augen wurden dabei, wie in manchen anderen Fällen, aus Edelsteinen geformt. Auch diese prunkvoll reiche Technik stammt ursprünglich aus dem Orient. Bisweilen hören wir, dass an derartigen Statuen die nackten Theile aus Marmor gebildet waren, eine Gattung, die man „Akrolithen“ nannte. Daneben aber drang schon früh, abermals durch den Einfluss des Orients, die Erzbearbeitung ein, die denn auch, zuerst in getriebener Arbeit (sphyrelaton), nachher in glänzend ausgebildetem Erzguss, für bildnerische Zwecke häufig in Anwendung kam. Als die Kunst sich dem Gipfel der Vollendung nahte, trat der edle weisse Marmor, an welchem Griechenland reich ist, für die plastischen Arbeiten in die erste Reihe; besonders der parische Marmor eignete sich wegen seines matten in's Goldige spielenden Lichtes und der fast durchsichtigen Porosität seines Kornes zu den Darstellungen lebenswarmer Menschengestalten.

Polychromie.

Ueberaus schwierig ist die Frage nach der Polychromie*), oder viel-

---

*) Vergl. *Kugler's* Abhandlung über die Polychromie der griech. Archit. und Sculptur; neuer Abdruck, mit Zusätzen, in seinen Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853. I. Bd.

mehr nach dem Grade, in welchem bei den griechischen Bildwerken der Bemalung Raum gegeben wurde. Gewiss ist, dass an vielen Werken sich Reste farbiger Zierde an den Säumen der Gewänder, den Schmucktheilen, ja selbst an den Augen von Marmorstatuen finden. Ebenso sind vergoldete Diademe, Kränze, Waffen, ja selbst goldig schimmernde Haupthaare keine Seltenheit. Ferner findet man an Erzstatuen die Augen mit Silber, und den Stern darin durch dunkles Email oder durch funkelnde Edelsteine ausgelegt. Es ist keine Frage, dass alle diese Zuthaten einen Schritt in's malerische Gebiet bezeichnen, und dass die Griechen in ihrer besten Zeit solchen farbigen Schmuck an ihren Bildwerken häufig angewandt haben. Nun ist keine einzige Kunst jemals so abstrakt gewesen, dass sie nicht durch ein Hinübergreifen in das Gebiet verwandter Künste sich einen flüssigeren, mannichfacheren Lebensausdruck gesichert hätte: so wird man also auch der griechischen Plastik die gleiche Freiheit nicht versagen dürfen. Wenn aber eine Partei moderner Kunstforscher so weit geht, den griechischen Statuen und Reliefs auch für die beste Zeit eine vollständige Bemalung zuzusprechen, so haben wir dagegen zu erwidern, dass solche Annahme weder durch schriftliche, noch durch monumentale Zeugnisse des Alterthums bestätigt wird, dass dagegen der Begriff der Plastik solchem völlig malerischen, auf Illusion ausgehenden Verfahren widerstreitet, und dass wir uns eine solche Verirrung von Seiten der Griechen nicht vorzustellen vermögen. Wenn in den ältesten Werken eine stärkere Anwendung der Farbe herrschte, so mag dies aus orientalischen Einflüssen und aus dem mangelhaften Vermögen der Plastik, die unwillkürlich zu malerischer Aushülfe ihre Zuflucht nehmen mochte, zu erklären sein: für die Zeit der vollendeten Blüthe war die griechische Plastik, im Vollbesitz ihrer hohen Meisterschaft, hinlänglich befähigt, Alles was ihr am Herzen lag und in ihren Darstellungskreis fiel, ohne Aushülfe bunter Malerei zu höchstem Leben durchzubilden.

ZWEITES KAPITEL.

Die griechische Plastik.

Geschichtliche Entwicklung.*)

Aelteste Zeit.

Die älteste pelasgische Vorzeit Griechenlands kannte keine Götterbilder. Auf Bergeshöhen, im Rauschen uralter Eichenhaine wurde der bildlose Kultus des höchsten Zeus gefeiert. Als sodann durch orientalische Einflüsse verschiedene neue Götterdienste zu den Griechen kamen, wurden mit seltnen Ausnahmen die phantastischen Gestalten, welche der Orient seinen Göttern verliehen hatte, nicht mit aufgenommen: vielmehr begnügten sich die Griechen anfänglich mit kunstlosen Symbolen, um die Götter zu bezeichnen. Rohe Pfeiler, Steinhaufen, selbst unbearbeitete Balken und Bretter dienten zuerst der Phantasie, um daran die Vorstellung bestimmter göttlicher Wesen zu knüpfen. So waren in Samos eine Hera als Brett, zu Lindos eine Athena als rauher Balken, in Sparta gar die Dioskuren als zwei durch Querhölzer verbundene Balken dargestellt. Selbst noch das uralte kolossale Erzbild des Apollo zu Amyklae bei Sparta war von säulenartigem Aussehen, mit geringer Andeutung des Kopfes und der Hände, welche Lanze und Bogen hielten**). Noch die Göttergestalten Homers sind nichts weniger als plastische Gebilde; ihre Charakteristik in äusserer Erscheinung wie in Thaten läuft beim Dichter noch in's Ungewisse, Phantastische hinaus, sodass man leicht erkennt, wie keinerlei Anschauung wirklicher Götterbilder seiner Darstellung zu Grunde liegt. So wenig wir aber jene Frühzeit in ihrer Entwicklung uns vergegenwärtigen können: die Thatsache eines regen Fortschreitens zur plastisch ausgebildeten Göttergestalt ist unverkennbar. Denn auf jene rohesten Symbole folgten bald wirkliche aus Holz geschnitzte menschliche

*) Diese Darstellung stützt sich auf *H. Brunn's* Gesch. d. griech. Künstler (I. Bd. Stuttgart 1853), deren gediegene Forschung auch *J. Overbeck* seiner Geschichte der gr. Plastik (2 Bde. Leipzig 1857) zu Grunde gelegt hat. — Als handlichstes Kupferwerk sind die Denkmäler der alten Kunst von *C. O. Müller* und *C. Oesterley* in der neuen von *Wieseler* gewissenhaft durchgesehenen und verbesserten Ausgabe zu empfehlen.

**) *Pausan.* III. 18. 6.

Gestalten, freilich noch ganz starr, leblos, puppenhaft, mit ungetrennten, parallel gestellten Beinen, fest an den Leib gelegten Armen und oft sogar mit geschlossenen Augen. Bunte Attribute und eine grelle Bemalung kamen ausserdem der kindlichen Lust am Schmuck entgegen. Diese Angaben treffen im Wesentlichen mit der Form ägyptischer Statuen zusammen, obwohl beim völligen Mangel an erhaltenen Denkmälern jener ältesten Gattung man nicht entscheiden kann, inwiefern vielleicht Aegyptens Kunst hier auf die früheste griechische Plastik eingewirkt haben mag. Sollte aber auch wirklich ein solches Verhältniss anzunehmen sein, so können wir bestimmt nachweisen, dass schon in vorgeschichtlicher Zeit die Griechen nicht lange bei jenen leblosen Holzpuppen stehen geblieben sind. Die unleugbare Thatsache eines wichtigen Fortschrittes knüpft die Sage an den mythischen Namen des *Dädalus*. Von ihm und seinen zahlreichen Nachfolgern wird erzählt, dass er Leben und Bewegung in die todten Formen gebracht habe, indem er die Füsse zu schreitender Stellung löste, die Arme vom Leibe trennte und die schlummergeschlossenen Augen der Götterbilder zu wachem Leben öffnete. Vergleichen wir damit die tausendjährige Starrheit und Monotonie ägyptischer Werke, so müssen wir erstaunen über die Frische und geistige Beweglichkeit, mit welcher die Griechen von Anbeginn ihres Daseins in die Kunstgeschichte eintreten. Wir fühlen deutlich das Wehen eines neuen Geistes, des abendländischen, der hier noch in den Windeln seine Mission beginnt. Von Anfang also kennt die griechische Kunst keinen Stillstand; wo sich alle Thatsachen noch in das Gewand der Sage hüllen, da bezeugt diese doch bereits die fortschreitende Entwicklung des Geistes. Um den Anfang des siebenten Jahrhunderts v. Chr. treten denn auch bestimmte geschichtliche Nachrichten und Personen vor uns hin, so dass wir mit ihnen die historische Uebersicht beginnen dürfen.

Dädalus.

ERSTE PERIODE.

Bis zu den Perserkriegen.

Erster Abschnitt.

Bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts.

Fortschreitende Entwicklung.

Wenn wir, der bessern Anordnung wegen, fast drei Jahrhunderte in den engen Rahmen einer Epoche zusammendrängen, so muss vor Allem daran erinnert werden, dass wir es auch hier mit einer Zeit ununterbrochenen Ringens und Fortschreitens zu thun haben, innerhalb deren sich die griechische Plastik allmählich von alterthümlicher Gebundenheit bis zu

vollständiger Beherrschung des Materiales und gründlicher Ausbildung des Körperlichen entfaltet hat. Jeder neue Name und fast jedes Werk, das uns hier entgegentreten wird, bezeichnet entweder eine neue Stufe oder eine besondere Richtung in diesem glänzenden Entwicklungsgange, dessen Ziel die Darstellung der höchsten griechischen Ideen in vollendet schönen Formen ist.

Lade des Kypselos.

Das älteste Werk, von welchem wir Kunde haben, und zwar durch den Bericht des Pausanias (V, 17, 2 ff.), ist die berühmte Lade des Kypselos, welche wahrscheinlich noch im Laufe des achten Jahrhunderts von dem Herrschergeschlechte der Kypseliden zu Korinth in den Heratempel zu Olympia gestiftet wurde. Es war eine längliche Truhe von Cedernholz, auf deren Seiten sich in fünf Streifen, theils aus dem Holze geschnitzt, theils in Elfenbein- und Goldplastik aufgelegt, zahlreiche Reliefdarstellungen befanden. Göttergestalten wechselten mit Scenen der verschiedenen Heroensagen in einem Reichthum der Schilderung, welcher den Beweis liefert, wie eifrig die bildende Kunst damals schon sich in Besitz eines umfassenden poetischen Sagenstoffes zu setzen gewusst hat, und wie sie dadurch an Bedeutsamkeit des Inhalts und der Composition der Kunst des heroischen Zeitalters überlegen geworden ist.*)

Aelteste Künstler

Zwischen jener Lade und dem ältesten geschichtlichen Künstlernamen, der uns bei den Alten entgegentritt, liegt beinahe ein Jahrhundert. Trotz dieses Mangels an Nachrichten werden wir uns dennoch jenen langen Zeitraum nicht als den eines völligen Stillstandes denken dürfen. Die neue Kunst, die sich auf dem Boden des verjüngten Griechenlandes auszubilden begann, bedurfte der Zeit, um dem ganzen Umfange nach sich des Stoffes zu bemächtigen, der ihr so überreich aus den poetischen Bearbeitungen der Göttermythen und Heroensagen entgegenquoll. Etwas Aehnliches wird uns beim Beginn der romanischen Kunst des Mittelalters begegnen, wo unter verwandten Verhältnissen die Kunst der jungen germanischen Nationen sich langsam in die neuen vom Christenthum dargebotenen Anschauungen hineingewöhnen musste, und man unter diesem eifrig fortgesetzten Ringen nach einem bedeutsamen Inhalt die Form lange Zeit in scheinbarer Erstarrung verharren sieht. Solche Epochen sind darum nicht minder geistig strebende; ist dann die Aneignung des neuen Stoffgebietes erfolgt, so wendet sich mit verdoppelter Energie der

*) Ueber das Gesetz der Composition dieser Friese vergl. *H. Brunn* im Rh. Mus. V. S. 321, 335 ff.: über den geistigen Zusammenhang der Scenen *Welcker* in der Zeitschr. f. alte Kunst, Th. 1. S. 270 ff.

Geist der Künstler auf die Ausbildung der Form und besonders auf förderliche Bereicherung der Technik.

Fortschritt der Technik.

In der griechischen Kunst tritt uns zunächst eine Gruppe von Meistern entgegen, denen eine Reihe von technischen Fortschritten zugeschrieben wird. So erfindet der sikyonische Töpfer *Butades* zu Korinth die Thonplastik, die er zum ersten Mal zum Schmuck der Tempelgiebel anwendet. Für die Entwicklung der Metallarbeit verweisen uns die Ueberlieferungen auf die ionischen Inseln Kleinasiens. *Glaukos* von Chios soll schon im Beginn des siebenten Jahrhunderts die Löthung des Eisens erfunden haben. Wir haben keine Veranlassung, diese Zeitangabe in Zweifel zu ziehen, da etwa ein halbes Jahrhundert später, um 630, Kaufleute von Samos zum Dank für die erste gelungene Fahrt nach Tartessos in das Heraion ihrer Vaterstadt ein kunstvolles Mischgefäss stifteten, das auf drei knieenden überlebensgrossen Figuren ruhte. Diese Erzählung ist um so wichtiger, da es zwei samische Meister sind, *Rhoekos* und *Theodoros,* von denen die epochemachende Erfindung des Erzgusses ausgeht.

Marmorarbeit.

Aber auch die Marmortechnik wird etwa seit der Mitte des siebenten Jahrhunderts durch *Melas* auf Chios und dessen Sohn *Mikkiades* zu künstlerischer Bedeutung erhoben. An diese Meister schliesst sich eine durch mehrere Generationen ununterbrochen fortgesetzte plastische Schule, aus welcher etwa um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zwei berühmte Künstler *Bupalos* und *Athenis* hervorgehen. Von diesen beiden befanden sich zu Rom im Giebelfelde des Apollotempels auf dem Palatin und an andren Bauten des Augustus zahlreiche Werke, welche der Kaiser aus Griechenland hatte herbeiführen lassen. Man sieht daraus nicht bloss, dass die Kunst der alten Meister von Chios schon vollständige marmorne Giebelgruppen zu bilden wusste, sondern dass diese Werke auch dem Kunstsinn einer späteren Zeit noch zu genügen im Stande waren. Dem entspricht auch die Nachricht, dass diese Künstler zu ihren Arbeiten bereits den edelsten parischen Marmor zu verwenden pflegten, der wegen seines krystallartig leuchtenden, fast durchsichtigen Kornes für die Folgezeit das Hauptmaterial der griechischen Plastik geblieben ist.

Dipoenos u. Skyllis.

Weit berühmter aber war das kretische Künstlerpaar *Dipoenos* und *Skyllis*, um 580 geboren, nicht bloss in der Marmorarbeit erfahren, sondern auch in der Goldelfenbeintechnik bewandert. Wir finden sie hauptsächlich im Peloponnes thätig, wie denn schon vor ihrer Zeit ein reger künstlerischer Wechselverkehr zwischen dem eigentlichen Griechenlande, den Inseln und der kleinasiatischen Küste stattfand. Mehrfach werden Götterstatuen von ihnen aufgezählt, unter denen auch bereits eine

bewegte Gruppe sich findet. Eine zahlreiche Schule von Bildhauern, die ihren Sitz in Sparta hat, geht von ihnen aus. Umgekehrt sehen wir um dieselbe Zeit einen Künstler des Peloponnes auf einer kleinasiatischen Insel thätig: es ist *Smilis* aus Aegina, der für den Heratempel zu Samos das Holzbild der Göttin machte. Für den Tempel derselben Göttin zu Olympia arbeitete er die auf Thronen sitzenden Gestalten der Horen aus Gold und Elfenbein. — Von einem andren berühmten Werke der nämlichen Epoche, dem Thron des Apollo zu Amyklae im Gebiete von Lakedämon, kennen wir weder die technische Beschaffenheit noch die Form.*) Es war eine kunstvolle Arbeit, reich mit Reliefscenen aus der Götter- und Heroensage geschmückt; ausserdem waren an allen Theilen selbständige Bildwerke, an den Füssen zwei Horen und zwei Grazien, an den Armlehnen Tritonen und andre Gestalten, an der Rücklehne die Dioskuren angebracht. Obwohl wir aus der ungeordneten und undeutlichen Beschreibung des Pausanias keine klare Anschauung von dem ganzen Werke erhalten, steht doch so viel fest, dass es eine Schöpfung von grosser künstlerischer Bedeutung gewesen sein muss. *Bathykles* von Magnesia, also wieder ein kleinasiatischer Meister, war mit einer Anzahl andrer Künstler allem Anscheine nach zu diesem Werke berufen worden; als es vollendet war, weihte der Meister zum Gedächtniss dessen die Grazien und ein Bild der Artemis Leukophryne.

Smilis.

Bathykles

Fragen wir nun, was uns an Denkmälern aus einer Epoche voll reger Tätigkeit und vielseitiger Entwicklung erhalten ist, so fällt das Ergebniss ziemlich dürftig aus. Die meisten jener hochalterthümlichen Werke waren durch die Vergänglichkeit oder die Kostbarkeit ihres Materiales dem sicheren Untergange geweiht. Wohl finden sich auf verschiedenen Stätten althellenischer Kunstübung noch heute zahlreiche kleine Bronzefigürchen von alterthümlichem Gepräge: allein der geringe Kunstwerth dieser handwerklichen Erzeugnisse gestattet nicht, sie als maassgebend für die künstlerische Fähigkeit ihrer Zeit zu betrachten. Dagegen haben sich zum Glück einige Steinsculpturen erhalten, die wenigstens für die Kunst des sechsten Jahrhunderts eine werthvolle Anschauung gewähren. Am strengsten und alterthümlichsten sind die Metopenreliefs des mittleren Burgtempels von Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo (Fig. 27 und 28). Ausser mehreren Bruchstücken sind es zwei vollständig erhaltene Metopenreliefs mit Darstellungen aus der Heroensage. Auf dem einen hält Perseus im Beisein der Athena das

Erhaltene Denkmäler.

Metopen von Selinunt.

*) *Pausan.* III, 18. 6 ff. Ueber die Anordnung der Bildwerke vergl. *H. Brunn* im Rhein. Mus. V. S. 325 ff.

fratzenhafte Scheusal der Medusa*) beim Schopf und schneidet ihm kaltblütig lächelnd den Hals ab; auf dem andern trägt Herakles die von ihm bezwungenen und gebundenen Kerkopen, ein Geschlecht wegelagernder Kobolde, an einem Querholz befestigt auf seinem Rücken davon. Diese Werke sind auf den ersten Blick grotesk; das übertrieben Gedrungene der Gestalten, das alterthümlich Verschrobene ihrer Stellungen, welche unten im Profil, oben in der Vorderansicht erscheinen, hat Manchen sogar an orientalische Kunst erinnert. Dennoch finden sich hier Eigenschaften, welche man vergeblich in der gesammten orientalischen Kunst suchen würde: Regungen eines neuen jugendlich frischen Geistes, der gewaltsam





Fig. 27 und 28. Metopen von Selinunt. Museum von Palermo.

die steife Gebundenheit der Ueberlieferung zu durchbrechen und an lebendiger Anschaulichkeit mit dem epischen Dichter zu wetteifern sucht. Wo irgend die Muskulatur in kräftigen Formen sich ausspricht, namentlich an den Beinen, an Schenkeln, Knie- und Fussgelenken, bekundet der alte Künstler ein nicht verächtliches Streben nach Wahrheit und Lebendigkeit; nur freilich ist er noch fern von organischer Durchbildung und einer klaren Anschauung der Körperverhältnisse, wie denn fast jede der sechs Gestalten in dieser Hinsicht von der andern abweicht. Alles das

*) Der Medusenkopf kehrt in ganz ähnlicher Weise wieder in einem Bronzerelief jenes prächtigen, zu Perugia gefundenen Wagens, jetzt in der Glyptothek zu München (vgl. oben S. 63); ferner auf einer angeblich athenischen Silbermünze bei *Müller* und *Oesterley*, Denkm. I. Taf. 16. Fig. 68.

ist weit entfernt von dem conventionellen Gepräge orientalischer Kunst. Dazu kommt die grosse Geschicklichkeit, mit welcher die Gestalten in starkem Hochrelief, theils sogar, wie die Füsse des Herakles, in völliger Rundung von der Fläche gelöst dargestellt sind; mehr aber noch die wahrhaft bewundernswürdige, wenngleich (wie bei dem zu kurz gerathenen knieenden Beine der Medusa) nicht ohne Zwang durchgeführte Ausfüllung des gegebenen Raumes. Hierin namentlich zeugt das merkwürdige Werk schon von jenem hohen Sinn für Anordnung, jenem Compositionstalente, das die griechische Kunst in ihren Anfängen bereits vor aller orientalischen auszeichnet, und dessen innere Bedingung: die Freiheit der Bewegung innerhalb der selbstgezogenen Schranken, mit dem schönen ethischen Grundzuge des Hellenenthumes zusammenhängt. Ueber das Formelle und Technische dieser alten Bildwerke ist noch zu bemerken, dass die Köpfe mit breiten Stirnen, dem conventionell gelockten Haar, den stark vorspringenden geraden Nasen, den grossen, weit aufgerissenen Augen, den scharf vortretenden, zusammengekniffenen Lippen, die zu starrem Lächeln hinaufgezogen sind, etwas maskenhaft Starres haben. Das Material ist ein tuffartiger Kalkstein; an dem Gewandsaum der Athene, sowie am Hintergrunde bemerkt man deutlich Spuren rother Farbe. Die Entstehung dieser Werke lässt sich aus geschichtlichen Gründen nicht wohl über die Zeit um 550 v. Chr. hinaufrücken.*) Ein guter Theil ihres hochalterthümlichen Charakters muss dem Umstande zugeschrieben werden, dass wir hier die Arbeiten einer vom Mutterlande ziemlich entlegenen, obendrein einer **dorischen** Kolonie vor uns haben.

Relief zu Sparta.

Für die Anschauung frühdorischer Kunst ist neuerdings ein zweites wichtiges Werk entdeckt und veröffentlicht worden, das, zu **Sparta** im Hause eines Herrn Demetrios Manusakis befindlich, auf den ersten Blick mehr als irgend ein andres der bekannten Denkmäler im Charakter

*) Selinunt wurde 627 v. Chr. gegründet. Darauf hin lässt Overbeck (Gesch. der griech. Plastik I. S. 90) den ältesten der dortigen Tempel sammt den Metopenreliefs noch vor 600 vollendet sein, da „die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens zu den ersten Akten der Gründung einer neuen Stadt gehören.“ Zwischen der ersten Anlage eines Tempels aber und der Ausführung so grossartiger, mit allen Mitteln einer hochentwickelten Kunst durchgeführter Denkmale muss wohl unterschieden werden; beides pflegt beim natürlichen Verlauf der Dinge durch einen beträchtlichen Zeitraum getrennt zu sein. Man vergleiche nur die zahlreichen Beispiele, welche das frühe Mittelalter bietet, wo in der Regel erst geraume Zeit nach der ersten Anlage eines Klosters Musse und Mittel zur monumentalen Ausführung der dazu gehörigen Kirche sich finden. Und diese Kolonisationen des Mittelalters bieten manche Analogie mit denen des Alterthums.

und Styl den selinuntischen Metopen stammverwandt erscheint.*) Es ist ein stelenartiger Stein, der auf jeder der beiden schmalen Seiten eine aufwärts geringelte Schlange, auf den beiden breiteren Seiten zwei fast übereinstimmende Darstellungen zeigt. (Fig. 29). Ein Mann dringt mit gezücktem Schwert auf eine Frau ein, deren Nacken er mit der Linken fest umklammert hält. Sie steht in unbewegter Ruhe, nur sucht sie mit der Linken sein Schwert aufzuhalten, während sie die Rechte gegen seine Stirn erhebt, als wolle sie um Mitleid flehen. Die andre Darstellung hat denselben Gegenstand, doch mit durchgreifender Aenderung aller Motive der Bewegung. Die Gestalten sind so gedrungen, und dabei in den Körperverhältnissen ebenso schwankend wie die selinuntischen; sie schreiten wie jene auf vollen Fusssohlen, haben ähnliche Uebertreibungen in der Formbezeichnung, namentlich in den gar zu starken Schenkeln und Hüften; ebenso sind die Beine in Profilstellung, während die Brust von vorn gesehen wird. Nur darin, dass die Köpfe wieder im Profil dargestellt, und von etwas milderem Ausdruck erfüllt sind, erkennt man eine wesentliche Abweichung von den Arbeiten der sicilischen Kolonie. In dem lebendigen Streben nach Abwechselung, das bei aller Starrheit zur Geltung kommt, und ebenso sehr in der trefflichen Art der Raumausfüllung begegnen uns wieder unverkennbare Charakterzüge griechischer Kunst.

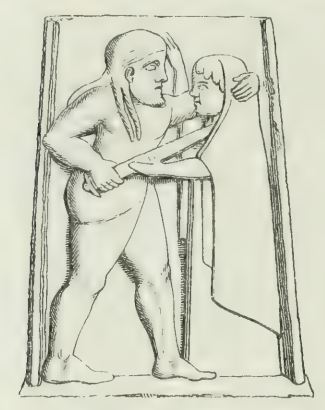


Fig. 29. Alterthümliches Relief zu Sparta.

Apollon von Tenea

Bei weiterer Umschau über die ältesten Werke Griechenlands und der Inseln des ägäischen Meeres wird unsre Aufmerksamkeit durch eine Anzahl sehr alterthümlicher und strenger Statuen gefesselt, in denen man Standbilder Apollons zu erkennen glaubt. Das besterhaltene Exemplar, von dem peloponnesischen Städtchen Tenea (zwischen Korinth und Argos) stammend, befindet sich gegenwärtig in der Glyptothek zu München. (Fig. 30.) Es ist die lebensgrosse Marmorstatue eines Mannes in kräftiger Jugendblüthe, der mit starrem Lächeln und offnen Augen, mit lang am Körper herabhängenden Armen und festgeschlossenen Händen auf vollen Fusssohlen ruhig steht, obwohl das linke Bein wie zu bedächtigem Schreiten etwas vortritt. Rechnen wir dazu das

*) Vergl. den Reisebericht von *A. Conze* und *A. Michaelis* in den Ann. dell'Instituto T. XXXIII. p. 34, sq. und Tav. d'Agg. C.

wellenförmig abgetheilte Haar, das hinter den Ohren in breiter Masse perückenartig gekraust auf die Schultern herabfällt, ferner die stark vorspringende Nase, die zurückweichende Stirn und das flache, weit geöffnete Auge, so haben wir etwa die Summe dessen, was nach der Ansicht der Alten ein dädalisches Götterbild ausmachte. Mit dieser alterthümlichen Befangenheit scheint die Genauigkeit und das scharfe Naturstudium in der Ausführung, sowie die treffliche Marmortechnik in unvereinbarem Gegensatze zu stehen; doch begreift man wohl, dass die Kunst sich bei Aufgaben dieser Art dem althergebrachten geheiligten Typus anschloss, um ihren Werken eine höhere Feierlichkeit und Würde zu verleihen. So ist auch das conventionelle Lächeln als ein Streben aufzufassen, dem Bildwerke den Ausdruck des Lebens zu geben. Indess erkennt man, dass auch hier der Künstler die Fähigkeit noch nicht besitzt, den Körper in allen Theilen harmonisch auszubilden; die oberen Partieen erscheinen namentlich von vorne leer im Vergleich mit den scharf und genau ausgeführten Beinen. Trifft dies Werk darin, sowie in dem starken Anschwellen der Oberschenkel mit den selinuntischen Metopen und dem Relief von Sparta zusammen, so unterscheidet es sich von beiden auffallend durch das schlank Aufgeschossene des Körpers, das sich in allen Theilen, in dem gereckten Halse, den abschüssigen Schultern, den lang gezogenen Schenkeln und den fast gebrechlich dünnen Schienbeinen ausspricht. Wie gross sind also schon bei der Kunst des sechsten Jahrhunderts die Unterschiede, ja Gegensätze innerhalb der hellenischen Bildnerei!

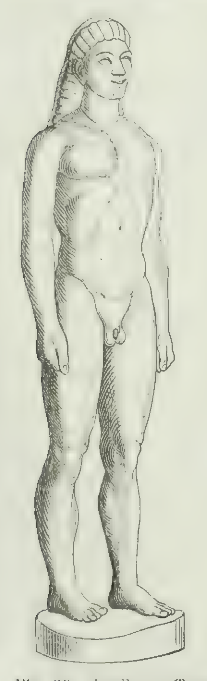


Fig. 30. Apoll von Tenea. München.

Andere Apollobilder.

Von den verwandten Werken kommt ein auf der dorischen Insel Thera gefundenes, jetzt im Theseustempel zu Athen aufbewahrtes dem vorigen am nächsten, obwohl es als weicher und fleischiger in Behandlung der Form bezeichnet wird*). Ebendort ist ein unvollendet in einem Steinbruch zu Naxos gefundenes, ganz ähnliches Exemplar. In dieselbe Reihe gehört sodann eine kürzlich zu Megara entdeckte und eine ebenfalls neuerdings bekannt gemachte Statue zu Orchomenos**). Letztere

*) *Conze* und *Michaelis*. a. a. O. S. 79.

**) Ebenda, S. 79. mit Abbildung Tav. d'Agg. E. Fig. 1.

ist wohl erhalten, mit Ausnahme der Beine von den Knieen abwärts; mager und scharf in den Formen, unterscheidet sie sich durch breite Schultern, kurzen Hals und breitere Gesichtsbildung merklich von den übrigen Werken. — Eine andre Reihe von Denkmälern derselben Gattung weicht hauptsächlich darin von jenen ab, dass die Arme nicht herabhängen, sondern, offenbar um Etwas in den Händen zu halten, vorgebogen sind. Dieser Art gehört jener erst roh vorgearbeitete 34 Fuss hohe Koloss an, der noch heute in einem Steinbruche auf Naxos liegt*), ebenso die auf Delos gefundenen Trümmer eines zerstörten Kolossalwerkes gleichen Umfanges; vor Allem aber die wichtige Erzstatue zu Paris im Louvre, zu Piombino gefunden, ein Werk, in welchem die alterthümliche Strenge der Auffassung sich bereits mit höherem Formverständniss und feinerer Durchbildung verbindet**).

Attische Werke.

Den bisher betrachteten Werken gegenüber ist die attische Kunst durch eine sitzende Marmorstatue der Athena vertreten (Fig. 31), die zu Athen am Nordabhange der Burg gefunden, auf der Akropolis aufbewahrt wird***). Obwohl die Unterarme und der Kopf zerstört sind und der linke Fuss abgebrochen ist, erkennt man doch an dem langen Peplos mit seinen welligen Falten, mehr noch an der Aegis auf der Brust, die wohl mit einer gemalten Gorgonenmaske bedeckt war, die Göttin. Die Formen sind weich und voll, die Haltung erscheint bei sanft zurückgelehntem Oberkörper, bei leise vortretendem linken und etwas angezogenem rechten Fuss, der sich nur auf den Ballen der Zehen stützt, zwar ruhig, aber doch keineswegs steif oder ungelenk. Vielmehr entspricht die kaum merkliche Bewegung, welche die ruhige Stellung durchklingt, sehr gut dem Eindruck einer milden, hoheitvollen Würde.



Fig. 31. Sitzendes Athenebild. Athen.

*) *Ross*, Inselreisen I. S. 39, mit Abbildung.

**) Nach wiederholter genauer Prüfung der Statue halte ich sie für alterthümlich, nicht für archaistisch. Vergl. die gründliche Analyse bei *Overbeck* Gesch. d. griech. Plastik. I. S. 143 ff.

***) Vgl. *Müller-Schöll's* Arch. Mitth. Taf. I. Fig. I. Bessere Abbildungen, von drei Seiten, in *Falkener's* Mus. of Cl. Ant. I. zu S. 192.


Attisches Relief.

Von dem attischen Reliefstyl jener Zeit giebt die in der Gegend des alten Brauron gefundene, jetzt im Museum des Theseustempels zu Athen


Fig. 32. Grabstele des Aristion. Athen.

aufbewahrte Grabstele des Aristion, inschriftlich ein Werk des *Aristokles*, ein wichtiges Zeugniss. (Fig. 32.) Die Gestalt des Dargestellten ist in voller Rüstung eines Hopliten in ziemlich flachem Relief vorgeführt. Er steht ruhig mit vorgeschobenem linken Bein, der rechte Arm hängt wie bei jenen Apollostatuen mit geschlossner Hand am Körper herab, während die erhobene Linke die Lanze fasst. Der Kopf ist etwas vorgeneigt, das Haupthaar in regelmässige parallele Locken angeordnet, der starke Vollbart ebenso conventionell behandelt. Wie bei den meisten der vorher betrachteten alterthümlichen Werke, sind auch hier die Beine mit grösserer Schärfe und Sorgfalt durchgeführt, so dass sich Muskeln und Sehnen, selbst durch die schützenden Beinschienen, erkennen lassen; ebenso erinnert die etwas zu starke Ausprägung der Schenkel und Hüften an jene oben geschilderten Werke. Der Oberkörper und die Arme sind ziemlich flach und leer, das Handgelenk am rechten Arm gar nicht markirt und die Hand selbst ohne tieferes Verständniss ziemlich schematisch behandelt; endlich ermangelt auch das Auge der perspektivischen Verkürzung, welche die Profilstellung verlangt. Sind dies Alles ächt alterthümliche Züge, so bricht doch auch hier durch die äussere Befangenheit ein anziehender Ausdruck von ruhiger Sicherheit des inneren Lebens, die auf ehrenfester Tüchtigkeit beruht. Die Kunst hat uns in diesem schlichten Grabrelief das anspruchslose Bild eines jener tüchtigen attischen Bürger bewahrt, an deren Tapferkeit die Barbarenheere der Perser zerschellen sollten. Be-

merkenswerth ist wieder die meisterhafte Ausfüllung des Raumes, das schöne Gleichgewicht in der Vertheilung der Massen und endlich die Spuren ehemaliger Bemalung. Die Grundfläche war roth, die Augenränder und die Pupille dunkel gefärbt und verschiedne Farbenspuren zeigen sich an den einzelnen Theilen und Verzierungen der Rüstung.

Wie hoch musste das Kunstgefühl in jener Zeit schon gestiegen sein, wenn man einem sonst unbekannten schlichten attischen Bürger solch einen Denkstein setzen konnte! Dieselbe Betrachtung wird in uns angeregt durch gewisse alterthümliche Reliefs von gebranntem Thon, welche man auf Inseln des ägäischen Meeres gefunden hat und die als Erzeugnisse einer untergeordneten Technik wichtige Kunde von der allgemeinen Verbreitung des Kunstsinnes geben. Mehrere solcher Arbeiten sind auf der dorischen Insel Melos gefunden worden: die eine zeigt Perseus wie er dahin sprengt und, triumphirend sich umblickend, den Kopf der eben enthaupteten Medusa in der Hand hält; die Medusa kniet mit ausgebreiteten Flügeln und Armen unter dem Rosse, und aus ihrem Halse wächst Chrysaor hervor. — Demselben phantastisch mythologischen Stoffgebiet gehört ein zweites ebendort gefundenes Relief an, welches auf ganz ähnlich behandeltem Rosse Bellerophon darstellt, wie er die Chimära erlegt. Der Styl dieser Reliefs ist streng und scharf, jedoch nicht so energisch, wie der einer andern auf Aegina gefundenen Terracotta, die indess die alterthümliche, an den Orient erinnernde Vorliebe für phantastische Gestalten mit jenem gemein hat. Eine Göttin, vielleicht Hekate, oder die hyperboreische Artemis lenkt den mit einem prachtvollen Greifen bespannten Wagen, welchen ein beflügelter Genius, vielleicht Eros, eben zu besteigen sucht: eine Composition voll Frische und Lebendigkeit.

Thonreliefs.

Ferner gehört hierher das bekannte zu Paris im Louvre befindliche, auf der Insel Samothrake gefundene Marmorrelief, das sich durch besonders schlichten Styl und alterthümliche Inschriften auszeichnet. An einem Bruchstück, das einem Sessel oder ähnlichen Geräth angehört haben mag, zeigen sich in flachem Relief auf einem Sessel sitzend Agamemnon, und hinter ihm stehend, noch fast ganz in der Weise, wie man es auf assyrischen Bildwerken sieht, Talthybios der Herold und Epeios. Das Relief ist sehr flach, die Haltung der Personen steif und befangen, die Gesichter zeigen ein ausdrucksloses Lächeln; das Blumenornament, das den oberen Rand begleitet, steht den verwandten assyrischen Formen näher als den griechischen. Gleichwohl wird die Arbeit schwerlich früher als in den Ausgang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein.

Relief von Samothrake.

Endlich bietet auch Kleinasien eine Anzahl von Werken, unter denen einige sich den alterthümlichsten Erzeugnissen dieser Epoche anreihen.

Denkmäler in Kleinasien.

Die ältesten unter diesen sind die kolossalen Marmorstatuen, welche bei Milet die heilige Strasse vom Hafen nach dem didymäischen Apollotempel der Branchiden, ähnlich wie die ägyptischen Sphinxalleen einfassten. Sie sind gegenwärtig zu London im britischen Museum der Betrachtung zugänglicher geworden, so dass wir nicht allein den von Müller nach mangelhaften Zeichnungen ihnen beigelegten Prädikaten „höchster Simplicität und Rohheit" widersprechen müssen, sondern auch über die näheren Unterschiede, die selbst Ludwig Ross noch entgangen sind, berichten können. Es sind im Ganzen zehn Statuen von sitzenden männlichen und weiblichen Gestalten in verschiedner Grösse, doch sämmtlich überlebensgross: steif und bewegungslos, die Arme eng an den Körper geschlossen und die Hände auf die Kniee gelegt, mit schwerfälligen, fast plumpen Körperverhältnissen, breiten Schultern, kräftigen, rundlichen Formen, besonders hoher, bei den weiblichen Gestalten sehr voller Brust. Die Behandlung ist durchweg eine architektonisch massenhafte, mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Doch sind an den Händen die Finger und an den Füssen die Zehen mit richtigem Verständniss mehr angedeutet als ausgeprägt. Von den Köpfen ist nur einer erhalten, und dieser zeigt rundliche, volle, breite Formen und im Munde ein stereotypes Lächeln. Das Haar ist in Löckchen und Wellen abgetheilt und in reicheren Massen hinter die Ohren zurückgelegt. Die Ohren sind gut und im Allgemeinen richtig aufgefasst, doch eben auch ohne schärfere Ausführung. Bekleidet sind die Statuen mit einem Untergewande, dessen genaue Parallelfalten senkrecht herabfliessen, während das darüber gebreitete mantelartige Obergewand fest angezogen und demgemäss mit ähnlichem Gefält in schräglaufenden Parallellinien charakterisirt ist. — Von diesen Werken kann man unter allen griechischen am ersten sagen, dass sie in dem durch typische, conventionelle Auffassung befangenen und durch architektonische Gesetzmässigkeit bedingten Naturgefühl ägyptischer Statuen ausgeführt seien. Gleichwohl weicht das Volle und Breite der Formen, der Typus des Kopfes, die Behandlung der Gewänder eben so bestimmt vom ägyptischen ab und zeugt von selbständigem, altgriechischem Formgefühl. — Zu diesen sitzenden Menschengestalten kommt noch eine Anzahl eben so alterthümlicher Marmorlöwen, die bei aller Strenge typischer Behandlung ebenfalls eine richtige Naturbeobachtung verrathen. So sind gewisse Einzelheiten, z. B. die Rippen, deutlich angegeben, die Mähnen dagegen nur durch eingegrabne Zipfel angedeutet. Je entschiedner sie sich hierin von dem zierlichen Naturalismus assyrischer Werke unterscheiden, desto näher stehen sie gewissen ägyptischen Arbeiten, namentlich den beiden vom Berge Barkal herrührenden und der 18. Dynastie an-

Statuen von Milet.

gehörenden Granitlöwen des britischen Museum, welche gleich den branchidischen mit gekreuzten Vordertatzen liegen, doch auch durch eine strengere typische Stylisirung sich von diesen unterscheiden. Wahrscheinlich gehören diese ältesten Sculpturwerke Kleinasiens spätestens der Mitte des sechsten Jahrhunderts an.

Lykische Denkmäler.

Andere wichtige Denkmäler begegnen uns in Lykien, dessen felsige Küsten einen unvergleichlichen Reichthum an alterthümlichen Grabmälern aufweisen. Die wichtigsten der dazu gehörigen Bildwerke finden sich zu London im britischen Museum vereinigt. Die meisten derselben stammen von der Akropolis zu Xanthus und unter ihnen ist zunächst ein Fries (No. 17 bis 21 des Katalogs) zu nennen, der einen festlichen Zug von zwei Wagen mit Wagenlenkern und mehreren Gestalten von Priestern und andern Begleitern enthält, ausgeführt in einem Style, den man als einen Uebergang vom assyrischen zum archaisch-griechischen bezeichnen könnte. Andere Bruchstücke, vermuthlich ebenfalls von einem Grabe herrührend, enthalten die Gestalten einer Harpyie und einer Sphinx (Nr. 23 bis 27), phantastische Bildungen, welche gleich der Chimära dem Lykischen Boden eigenthümlich angehören. — Wir dürfen nicht vergessen, hier darauf hinzuweisen, dass Lykien in ältester Zeit wahrscheinlich einer der wichtigsten Punkte war, von wo die Vermittlung der Kunst des Orients mit Griechenland ausging. Lykische Baumeister werden von den argivischen Königen berufen, um die Burgen von Mykenä, Argos, Tiryns aufzuführen; ebenso gelangt der uralte Dienst des Apollo aus Lykien nach Delos; durch Phönizien aber standen die Lykier mit den Euphratlanden in Verbindung, und so haben wir hier eine der wichtigsten Stationen für die Kulturbewegung, welche vom Orient in ältesten Zeiten sich bis nach Griechenland erstreckte *).

Harpyien-Denkmal.

Am merkwürdigsten treffen Elemente beider Kulturen in den Reliefs des berühmten Harpyien-Denkmals von Xanthus zusammen**). Hier sind fremdartige Mythen in einer Kunstform dargestellt, welche man unbedingt als eine ächt griechische, etwa aus der Spätzeit des VII. Jahrhunderts, bezeichnen muss. Die jetzt ebenfalls zu London im britischen Museum befindlichen marmornen Reliefplatten waren als Fries am oberen Ende eines viereckigen thurmartigen Grabmales angebracht, und haben bei $3^1/_2$ Fuss Höhe eine Länge von über 31 Fuss. In den Bildwerken

*) Ueber Lykien vgl. die verdienstliche Arbeit von *J. J. Bachofen*, das lykische Volk u. s. Bedeutung für die Entwickl. des Alterth. Freiburg 1862.

**) *Ch. Fellows*, account of discoveries in Lycia. London 1841.

(Fig. 33) mischt sich auf tiefsinnige Weise in die symbolische Darstellung des Todes die ahnungsvolle Hoffnung der Fortdauer in einem andern Leben. Auf zwei Seiten des Denkmals sieht man Harpyiengestalten mit weiblichem Oberkörper, grossen Flügeln und Vogelkrallen, welche mit unwiderstehlicher Gewalt, aber zugleich mit liebender Sorgfalt Kinder entführen. Zwischen ihnen und auf den beiden andern Seiten sind drei männ-

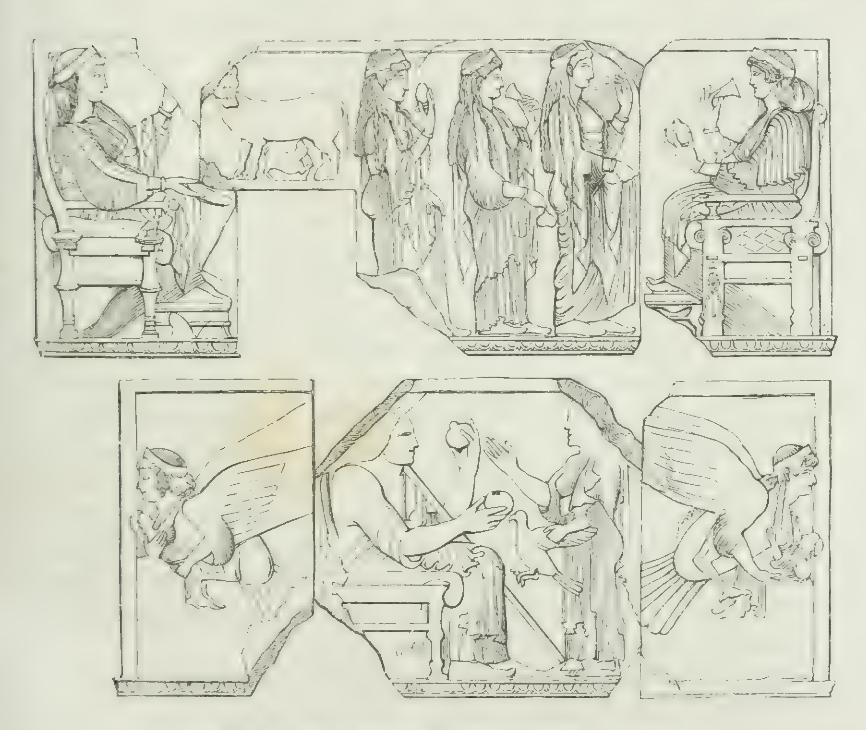


Fig. 33. Relief vom Harpyien-Denkmal zu Xanthus. London.

liche und zwei weibliche Gottheiten auf schönen mannigfach verzierten Thronen von ächt griechischer Form dargestellt, welche von Männern und Frauen verschiedene Opfergaben von symbolischer Bedeutung entgegennehmen. Alle Gestalten sind in klarem, einfachem Reliefstyl mit feinen, zierlichen Umrissen und eben so kräftiger als weicher Modellirung in reiner Profilstellung durchgeführt, alterthümlich streng in der Haltung und doch voll Reizes in zierlicher Bewegung und in anmuthiger Mannigfaltigkeit der reich gefalteten Gewänder und des in Ringeln und Löckchen mit grösster

Verschiedenheit angeordneten Haarschmucks. So gehören diese trefflichen Werke zu den edelsten Keimen ächt griechischer Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Bis gegen 470 v. Chr.

Höherer Aufschwung.

Wenn in dem bisher betrachteten Zeitraum einzelne locale Kunstschulen schon in selbständiger Entfaltung und charakteristischer Verschiedenheit sich ausprägten, so nimmt diese Mannichfaltigkeit gegen den Ausgang des sechsten Jahrhunderts einen noch schärferen, individuelleren Zuschnitt an. Es war dies die Epoche, welche in Griechenland die letzten Reste der früheren Tyrannis verschwinden und die Begründung einer neuen Zeit im gesammten Leben der Nation sich vollziehen sah. Auf allen Gebieten geistigen Ringens fachte der Hauch der Freiheit eine begeisterte Thätigkeit an, indem sie der Kraft des Einzelnen einen höheren Schwung verlieh. Die lyrische Poesie nahm bei den Dorern und Aeoliern ihren Anfang und gipfelte gegen Ende dieser Epoche in den feierlichen Hymnen Pindars. Zugleich entfalteten sich in Attika die frischen Keime der Tragödie, welche bald durch die erhabene Gewalt des Aeschylos sich zur höchsten Bedeutung steigerte. Von demselben Feuergeiste beseelt treten nun auch in der bildenden Kunst überall gefeierte Meister auf, deren schöpferische Thätigkeit nach den Berichten der Alten nunmehr ein durchaus individuelles Gepräge gewinnt. Von den älteren Kunstschulen ausgehend, knüpfen sie überall an Früheres, Ueberliefertes an, bringen aber das Starre in lebendigeren Fluss, hauchen den Formen einen neuen Geist ein und führen in unablässigem Fortschreiten die Kunst bis dicht an die Schwelle, wo sie zur höchsten, freiesten Vollendung sich aufschwingen sollte.

Künstler in Sikyon.

Der Sitz dieser Künstler und ihre vornehmste Thätigkeit knüpft sich auch jetzt an die bekannten Stätten der früheren Kunstübung. So hat Sikyon das Künstlerpaar *Aristokles*, der hauptsächlich als Stifter einer ausgezeichneten, lange fortblühenden Schule von Wichtigkeit ist, und *Kanachos*, der als bedeutender Erzbildner gerühmt wird, jedoch auch in andern Stoffen arbeitete, wie er denn für Korinth ein Gold-Elfenbeinbild der Aphrodite und für Theben eine Apollostatue aus Holz schuf. Am wichtigsten für uns ist ein anderes und zwar ehernes Apollobild von seiner Hand, das sich im didymäischen Tempel der Branchiden bei Milet befand, und uns aus verschiedenen Nachbildungen so wie aus den Milesischen Münzen bekannt ist. Da nur Pausanias diese Statue mit der thebanischen als völlig übereinstimmend bezeichnet, so gewinnen wir aus den Nachbildungen einen Anhalt für beide Originale. Sowohl die Milesischen

Münzen als auch eine alterthümliche Bronzestatuette des britischen Museums (Fig. 34) zeigen den Gott ruhig stehend, den einen Fuss etwas vorgeschoben, in der einen Hand ein Hirschkalb, in der andern den Bogen haltend. (Das letztere Attribut, obwohl gegenwärtig der Bronzestatuette fehlend, war ohne Zweifel ursprünglich auch bei ihr vorhanden.) In strenger alterthümlicher Haltung erinnert diese Gestalt Zug für Zug an jene oben erwähnten Marmorstatuen von Naxos und Delos. Wenn also ein berühmter Künstler wie Kanachos hierin sich ganz der Ueberlieferung anschloss, so muss sein besonderes Verdienst ausschliesslich in der künstlerischen Durchbildung des Einzelnen gelegen haben. Da der Apollo bei der Zerstörung des Tempels durch Darius im Jahre 493 entführt wurde, so erhalten wir für die Entstehung des Bildes ein annäherndes Datum, welches uns berechtigt, die Thätigkeit des Meisters in den Ausgang des VI. und den Beginn des V. Jahrhunderts zu setzen. Von dem strengen alterthümlichen Charakter seines Apollokopfes gewährt eine andere in Marmor ausgeführte Nachbildung im britischen Museum, die bei aller herben Schärfe ein grossartiges Gepräge zeigt, eine ungefähre Vorstellung.



Fig. 34. Apollo nach Kanachos. Britisches Museum.

Künstler in Argos.

In Argos lebt ungefähr zu derselben Zeit als berühmter Erzbildner *Ageladas*, von dem wir wissen, dass er Götterbilder des Zeus und des Herakles, Siegerstatuen und ausgedehntere Werke, nämlich ein Viergespann und eine Gruppe von Reitern und kriegsgefangenen Frauen geschaffen hat. Ausserdem war er der Lehrer der drei grössten Bildhauer Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet.

Künstler in Aegina.

Die hohe Kunstblüthe Aegina's knüpft sich in dieser Epoche seiner noch ungebrochenen Selbständigkeit und Freiheit hauptsächlich an die Namen des *Kallon,* dessen strenger Styl bei den Alten mit dem des Kanachos verglichen wird, und des *Onatas,* welcher an Bedeutung und Kunstvollendung die übrigen Meister Aegina's, nach einem Ausspruch des Pausanias, überragt zu haben scheint. Von ihm werden einige Werke bedeutenden Umfanges erwähnt; denn ausser mehreren Götterbildern von Erz schuf er zwei grosse Freigruppen, die als Weihgeschenke in Olympia und Delphi aufgestellt waren. In dem einen sah man die griechischen Helden vor Troja, wie sie im Begriff waren um den Zweikampf mit Hektor zu losen; in dem andern, welches einen Sieg der Tarentiner über die Peucetier verherrlichte, scheint der Leichnam des gefallenen Königs Opis den Mittelpunkt gebildet zu haben. Vergleicht man mit diesen Angaben die später zu besprechenden berühmten Statuengruppen vom Tempel zu Aegina, so kann man der Versuchung schwer widerstehen, dieselben auf Onatas zurückzuführen.*)

Künstler in Athen.

Endlich ist auch die Schule von Athen durch mehrere namhafte Meister vertreten, nachdem dort schon seit alter Zeit, durch die Dädaliden zum Mindesten, die Holzplastik eine lang andauernde Blüthe erlebt hatte. Wie in der früheren Zeit der kunstliebende Pisistratos hier grosse Unternehmungen gefördert hatte, so ist es bezeichnend, dass in dieser Epoche die Vertreibung der Pisistratiden den Anlass zur Errichtung mehrerer öffentlicher Denkmäler gab. So schuf *Antenor* Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, welche von Xerxes im Jahre 480 entführt wurden; so war der Heldenmuth der Geliebten des Harmodios, die selbst auf der Folter nicht zum Geständniss gebracht werden konnte, durch ein Denkmal von der Hand des *Amphikrates* gefeiert worden, welches in Anspielung auf ihren Namen Leäna in Gestalt einer Löwin, und zwar am Aufgange zur Akropolis, errichtet war. Sodann werden als Zeitgenossen des Onatas und Ageladas genannt *Hegias* (*Hegesias*), der als Lehrer des Phidias erwähnt wird, und die eng verbundenen Meister *Kritias* und *Nesiotes,* welche ein neues Denkmal des Harmodios und Aristogeiton arbeiteten, das im Jahre 476 aufgestellt wurde. Wenn die Werke dieser drei Künstler von den Alten als zugeschnürt, knapp, sehnig und trocken bezeichnet werden, so lässt sich daraus keine besondere Charakteristik der Einzelnen gewinnen, da dies ungefähr übereinstimmend die Eigenschaften sämmtlicher noch vorhandener Werke jener Epoche sind.

*) Vergl. *Overbeck's* Gesch. d. griech. Plastik I, S. 110. und desselben Verf. Aufsatz in der Zeitschr. f. Alterthumswissenschaft 1856. No. 52.

Gruppen des Tempels zu Aegina.

Wichtiger als jene gar zu allgemeine Bezeichnung ist für unsre Anschauung die Auffindung der berühmten Giebelgruppen des Pallastempels von Aegina, welche im Jahre 1811 einer Gesellschaft von Archäologen gelang. Dies bedeutendste unter den erhaltenen Werken der Frühzeit (etwa zwischen 500 und 480 entstanden), erhielt durch Thorwaldsen eine meisterhafte Restauration und wurde durch König Ludwig von Bayern für die Glyptothek in München erworben. Jedes der beiden Giebelfelder enthielt eine Gruppe von elf Mormorstatuen, von denen die des westlichen grösstentheils erhalten sind, nämlich zehn Figuren vollständig und von der elften die Bruchstücke, während vom östlichen noch fünf Statuen und ansehnliche Bruchstücke der übrigen vorhanden sind. In beiden Feldern wird eine Scene aus den Kämpfen der Griechen vor Troja dargestellt; beidemale ist es der Leichnam eines gefallenen Griechen, um den ein Streit entbrennt, welcher durch das Dazwischentreten der Athene zu Gunsten der Griechen entschieden wird. Im westlichen Giebelfelde hat man den Leichnam des Achill erkannt, welchen Ajax nebst Odysseus und andern Gefährten gegen die Trojaner vertheidigt; im östlichen gilt der Kampf dem gefallenen Oïkles, der von Telamon und Herakles gegen Laomedon und andere Trojaner in Schutz genommen wird. Die Göttin steht hoch aufgerichtet in der Mitte des Giebelfeldes und sucht mit vorgehaltenem Schild und halb gesenkter Lanze den Körper des Gefallenen zu decken (Fig. 35); dieser liegt zu ihren Füssen hingestreckt, wie ihn eben das feindliche Geschoss niedergeworfen hat, und ein trojanischer Krieger beugt sich vor, um ihn zu sich herüberzuziehen. Ein stark ausschreitender Trojaner deckt mit dem Schilde und vertheidigt mit hochgeschwungener Lanze dies Unternehmen (Fig. 38), indess ihm auf der anderen Seite in ähnlicher Stellung ein Grieche entgegeneilt (Fig. 35.) Auf diese beiden folgt jederseits ein knieender Bogenschütz (Fig. 36 und 39.), die einzigen von den Kriegern, welche bekleidet sind, und zwar der Trojaner, in dessen Gestalt man den Paris erkennt, mit dem gebogenen phrygischen Helm und eng anschliessendem Lederpanzer. Sodann kommt jederseits ein knieender Krieger, der sich stark vornüber beugt, um dem Stosse seiner Lanze Nachdruck zu geben. Die äussersten Ecken des Giebelfeldes endlich (Fig. 37. und 40) füllt je ein gefallener Krieger, von denen der Eine sich bemüht, den Pfeil aus seiner Wunde herauszuziehen.

Die Composition.

Diese Composition, die sich mit geringen Abweichungen auf beiden Giebelfeldern im Wesentlichen gleichlautend wiederholt, ist dem Raume trefflich angepasst und mit einer strengen Symmetrie aufgebaut, in welcher nur die beiden Gestalten des Gefallenen und des nach ihm Greifenden eine Unterbrechung von freierer rhythmischer Anordnung veran-

Westliche Giebelgruppe

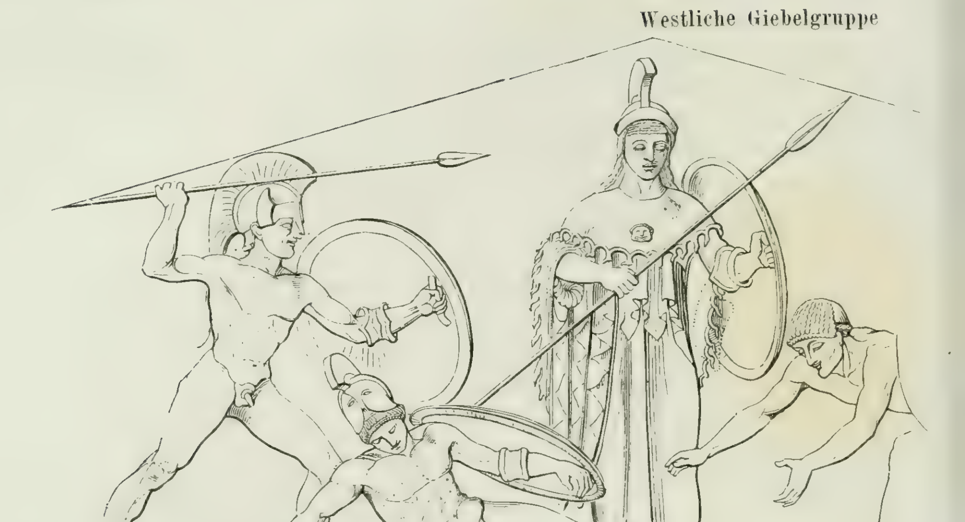


Fig. 35.

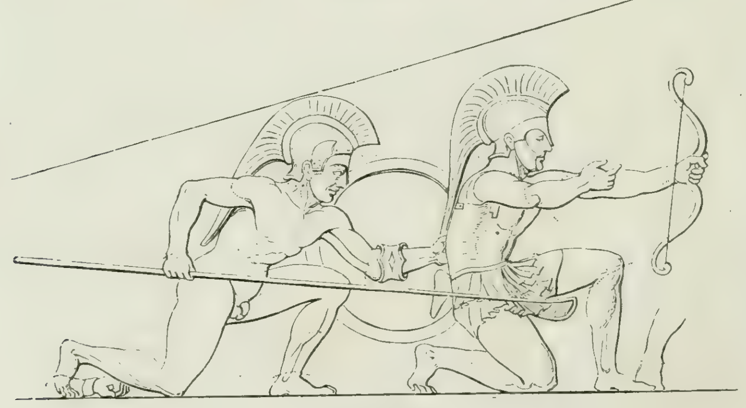


Fig. 36.



Fig. 37.

von Aegina. München.



Fig. 38.

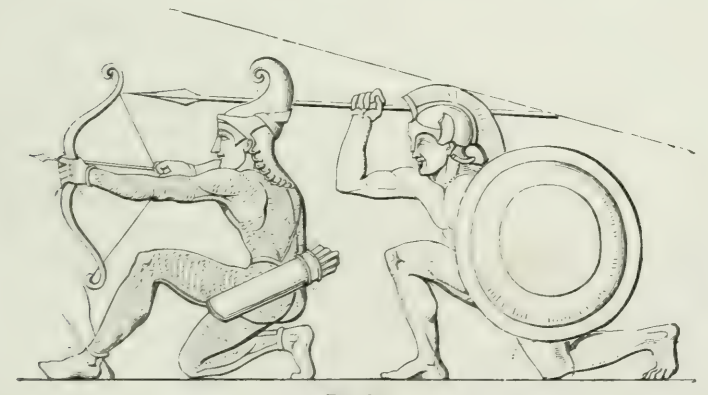


Fig. 39.

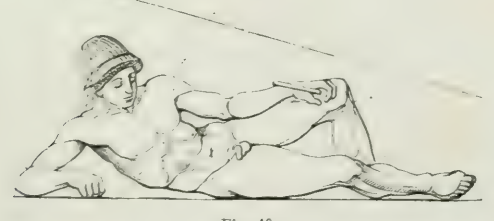


Fig. 40.

lassen, die freilich durch die Hauptfigur der als Beschützerin einschreitenden Göttin in's Gleichgewicht gesetzt wird. Innerhalb dieser festen architektonischen Vertheilung hat jede Gestalt, mit Ausnahme der Athena, welche alterthümlich befangen und steif erscheint, eine Freiheit in Bewegungen und Stellungen, die zwar nicht ohne eine gewisse bemerkbare Rücksicht auf ihre Stellung zum Ganzen sich entfaltet, aber dennoch eine bewundernswürdige Kenntniss des menschlichen Körpers bekundet. Je mehr man aber bei der Betrachtung in's Einzelne dringt, desto höher steigt der Begriff von der künstlerischen Bedeutung des Meisters dieser Gruppen. Die nicht ganz lebensgrossen Gestalten sind mit unübertrefflicher anatomischer Genauigkeit und Richtigkeit durchgeführt, und zwar in einem Style, der das Leben der Muskeln, das Anschwellen der Adern, die organische Verbindung der Glieder deutlich und scharf angiebt, die Umrisse in höchster Bestimmtheit und Feinheit zeichnet, die männliche Kraft eines athletisch durchgebildeten Körpers in jeder Linie darlegt. Wir haben es mit einem in sich vollendeten Naturalismus zu thun, der sein Gebiet mit Meisterschaft beherrscht, seine Technik zu hoher Vollendung entwickelt hat, aber freilich nicht zu idealem Schwunge sich erhebt. Dennoch fehlt es auch hier nicht an jenem Idealismus, ohne welchen keine hellenische Kunst zu denken; denn abgesehen von dem idealen Gegenstande ist selbst die Nacktheit der meisten Körper eine bewusste, ächt künstlerische Abweichung von nüchterner Wirklichkeit.

Mangel an Ausdruck.

So hoch aber der äginetische Künstler in der Durchbildung der natürlichen Form steht, so trefflich ihm jede Aeusserung der Körperkraft gelingt, so wenig vermag er geistige Regungen durch wechselnden Ausdruck des Kopfes zu bezeichnen. Die Köpfe seiner Kämpfer haben sämmtlich denselben starren lächelnden Zug, der den alten Götterbildern gemeinsam ist und auch in seiner Athena sich wiederfindet. Daher fehlt es den Gestalten an jener höchsten geistigen Lebendigkeit, welche nur da empfunden wird, wo jede Bewegung von dem sie begleitenden Ausdruck des Angesichtes ihre Erklärung, ihren seelischen Reflex empfängt. Die Augen sind gross, mit stark vortretenden Rändern; die Nasenlinie ist vorspringend, die Lippen sind scharf bezeichnet, das Kinn kräftig ausladend, die Haare endlich, so weit sie nicht ein Helm bedeckt, in kleinen Löckchen und parallelen Streifen noch ganz conventionell behandelt. Noch sind die zahlreichen Spuren von mehrfarbiger Bemalung und Metallschmuck zu erwähnen, welche sämmtliche Gestalten zeigen. Die Körper selbst zwar sind, mit Ausnahme der Haare, Augen und der Lippen, ohne alle Färbung gewesen; wohl aber haben die Waffen, die Helme, Schilde und Köcher theils rothe, theils blaue Farbe; bemalt

waren ferner der Brustpanzer, die Sandalen, der Gewandsaum der Athena; Löcher in ihrem Helmrand, in den Ohren, in der Aegis deuten auf hinzugefügten Bronzeschmuck.

Attisches Relief.

Diesen bedeutenden Werken ohne Zweifel eines der grössten Meister von Aegina vermögen wir bis jetzt aus der gleichzeitigen Kunst der ionischen Stämme kein auch nur annähernd gleich wichtiges gegenüber zu stellen. Dass jedoch die damalige Kunst Attika's der äginetischen nicht untergeordnet war, lässt sich nicht allein aus den Nachrichten der Alten vermuthen, sondern selbst mit einzelnen Beispielen belegen. Zu den wichtigsten gehört die auf der Akropolis zu Athen gefundene und ebendort aufbewahrte Marmorplatte von etwa drei Fuss Höhe, auf welcher im zartesten Flachrelief eine wagenlenkende weibliche Gestalt dargestellt ist*). Die Bewegung hat etwas Momentanes, denn sie scheint eben den Wagen zu besteigen, hält aber, anmuthig vornüber gebeugt, mit den ausgestreckten Armen die Zügel des Gespannes. Ein in vielen Parallelfalten zierlich herabfallendes Gewand umhüllt ihre Schultern und wallt bis über die Kniee nieder. Obwohl das schöne Werk sich in mangelhaftem Zustande der Erhaltung befindet, namentlich der Kopf stark gelitten hat, ist doch eine Anmuth darüber ausgegossen, eine Weichheit und ein Schmelz der zarten Umrisse erreicht, dass man den Zauber jener edlen Weiblichkeit empfindet, der später in noch höherer Kunstvollendung aus dem Friese des Parthenon zu uns spricht. Vielleicht dürfen wir in diesem mehr innerlichen, weihevollen Wesen, in einer gewissen ethischen Schönheit und Reinheit, gegenüber den mehr auf kräftiges äusseres Handeln gerichteten äginetischen Gruppen, eine Eigenschaft attischer Kunst erkennen.

Jüngere Metopen von Selinunt.

In einem Gegensatze zu dieser attischen Richtung, dagegen den Aegineten näherstehend, erscheint eine Anzahl von Metopenreliefs im Museum zu Palermo, welche von zwei jüngeren, wahrscheinlich dem zweiten Viertel des IV. Jahrhunderts angehörenden Tempeln zu Selinunt stammen**). Sie enthalten mehrere Scenen der Gigantenkämpfe, bei denen namentlich Athene kenntlich hervortritt; ferner eine überaus lebendige Darstellung des auf der Artemis Geheiss von seinen Hunden angefallenen Aktäon; sodann Herakles im Kampfe mit einer Amazone und die Zusammenkunft des Zeus und der Hera auf dem Ida, wie sie Ilias XIV, 152 ff. geschildert wird. Die Darstellungen sind in kräftigem Relief gehalten und in einem stark verwitterten Kalktuff ausgeführt, mit Ausnahme der aus weissem Marmor angesetzten und deshalb wohlerhaltenen Köpfe, Hände

*) Abgebildet in *Schöll's* Mittheilungen Taf. II. Fig. 4; und danach bei *Overbeck* Gesch. d. griech. Plastik. I. S. 129.

**) Abgebildet in *Serradifalco's* Antiquità della Sicilia Taf. 28—34.

und Füsse der weiblichen Gestalten. Die Figuren sind gedrungen, darin den Aegineten nahestehend, jedoch nicht in so vorzüglicher Durchbildung, nicht in so vollkommnem Verständniss wie jene. Dagegen zeigt die Composition, bei einer gewissen Befangenheit, die sich mehrfach noch geltend macht, überraschende Lebendigkeit und Frische, die in den Köpfen sogar bereits zu mannichfaltigem Ausdruck, zu einem freien, intelligenten Gepräge gelangt, das dem starren Lächeln der Aegineten weit überlegen ist*). Es muss noch hervorgehoben werden, dass der Typus der Köpfe dieselbe Grundlage zeigt, wie jene älteren selinuntischen Werke (S. 86), nur dass die Formen lebensvoller, harmonischer, die Verhältnisse richtiger, die Augen kleiner, jedoch mit scharfen Lidern, die Lippen frei geschwungen, ja geschwellt erscheinen.

Relief von Ariccia.

Ungefähr derselben Zeit wird nun auch das einzige bedeutendere Werk angehören, das uns von einer Blüthe altgriechischer Kunst in Mittelitalien Zeugniss ablegt: das zu Ariccia gefundene, jetzt in der Sammlung Despuig auf Mayorca befindliche Marmorrelief des Orest, der seinen Vater rächt. Es besteht aus sechs Figuren, unter denen der tödtlich getroffen zusammenbrechende Aegisth als die beste, originellste erscheint. Ueber ihm schreitet der Rächer mit gezücktem Schwerte zu neuem Morde, jedoch noch in Ungewissheit und Zweifel, da die Mutter, die seine Schulter bittend mit der Hand erfasst, ihn um Schonung anfleht. Neben ihr steht Elektra, die mit vielsagendem Blick nach dem Bruder hinschaut, als wolle sie ihn in seinem Entschlusse bestärken; endlich an beiden Enden des Reliefs zwei klagende Dienerinnen, in deren Entsetzen sich der Eindruck der grausen That lebendig spiegelt. Auch in dieser merkwürdigen Darstellung, die in der herben Linienführung und allen Aeusserlichkeiten den strengen alterthümlichen Styl nicht verleugnet, ringt eine nach freierem Ausdruck und dramatischer Belebung strebende Kunst sichtlich mit der Befangenheit der hergebrachten Auffassung der Körperformen. Daher sind die schreitenden Gestalten noch steif und gebunden, während die Figur des zusammenbrechenden Aegisth geistvoll gedacht und trefflich durchgeführt ist. — Zweifelhaft endlich erscheint es, ob das unter dem Namen der Leukothea bekannte Relief der Villa Albani bei Rom wirklich in allen Theilen ächt alterthümlich ist. Während die sitzende weibliche Gestalt, welcher eine andre ein Kind übergeben hat, auffallend an die Reliefs des Harpyiendenkmals von Xanthos erinnert,

---

*) Schon aus diesem Grunde lassen sich diese Werke nicht in die Zeit von 530—520 v. Chr. hinaufdatiren, wie *Overbeck* (I, S. 132), vermuthlich ohne Anschauung der Originale, gethan.

weicht die vor ihr Stehende im Styl erheblich von ihr ab. Noch mehr aber muss die perspektivische Anordnung der beiden kleineren Gestalten neben dieser, sowie die freiere Gewandung der Einen zu Bedenken Anlass geben. Ist das Werk ächt alterthümlich, so gehört es ohne Zweifel einer Epoche an, welche aus strenger Befangenheit schon zu freierer Bewegung den Uebergang bildet.



Fig. 41. Pallas (archaistisch). Dresden. Fig. 42. Artemis (archaistisch). Neapel.

Archaistische Statuen.

Von allen diesen, freilich vereinzelten Werken einer wirklich alten (archaischen) Kunst muss man nun eine Anzahl anderer Denkmale wohl

unterscheiden, welche anscheinend demselben Style angehören, in Wahrheit aber als Produkte einer späteren Alterthumsliebhaberei jenen alten Arbeiten in einem alterthümelnden (archaistischen) Style nachgeahmt wurden. Man gab den Köpfen jenen lächelnden Ausdruck, dem Haar die steifen Löckchen, den Gewändern die zierlichen Parallelfalten, vermochte jedoch sich der volleren, ausgebildeteren Formen einer entwickelten Kunst nicht zu entschlagen, die mit jener angenommenen Befangenheit fühlbar contrastiren. Während daher bei den wirklich alten Werken durch alle Strenge und knospenartige Verschlossenheit eine treuherzige Empfindung hervorschimmert, vermögen die nachgeahmten es nur zu affectirter Zierlichkeit ohne alle Wärme des Gefühls zu bringen. Solcher Art ist der marmorne Athenetorso im Museum zu Dresden (Fig 41), bei welchem die zehn im lebendigsten Reliefstyl durchgeführten Kampfscenen am vorderen Streifen des Peplos aufs Unzweideutigste die spätere Entstehung bezeugen. — Hierher gehört ferner die mit grossem Fleiss durchgearbeitete schreitende Artemis, eine unfern Torre del Greco gefundene Marmorstatue des Museums zu Neapel. (Fig. 42.) Die reiche Gewandung zeigt an ihren Säumen vielfache Farbenspuren, die auch an den Sandalen, dem Köcher und der Kopfbinde mit ihren zierlichen Rosetten sich finden. Ebenso hat auch das Haar Spuren von Vergoldung. — Verwandter Art ist auch eine weibliche Marmorstatue der Glyptothek zu München, angeblich eine Spes, deren zierlich gefältelter Chiton und Peplos nicht im Einklange steht mit der weichen, vollen Formbehandlung des Kopfes.

Archaistische Reliefs.

Häufiger finden sich Reliefdarstellungen archaistischen Styles, die an Altären, Untersätzen zu Dreifüssen, Brunnenöffnungen, Kandelaberfüssen und zu andern Zwecken mehrfach angewandt wurden. Solcher Art ist der berühmte Altar der Zwölfgötter, ehemals in der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris von dem wir die untere Darstellung einer Seite, drei schreitende Chariten, beifügen (Fig. 43). Ferner die marmorne Dreifussbasis im Museum zu Dresden, welche den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles (Fig. 44), die Wiederweihung desselben und eine andre minder deutliche Scene enthält. In dem affektirten überzierlichen Schreiten auf den Zehen und in dem feinen Verständniss der Körperformen verräth sich die nachbildende Hand eines späten Künstlers. Alle diese Werke, deren man in den verschiedenen Museen eine ziemliche Anzahl findet, verhalten sich zu den Schöpfungen der wirklich alten Kunst, wie in unserer Zeit die forcirte Nachahmung der befangenen Werke mittelalterlicher Kunst zu ihren Vorbildern.



Fig. 13. Vom Altar der Zwölfgötter. Paris.

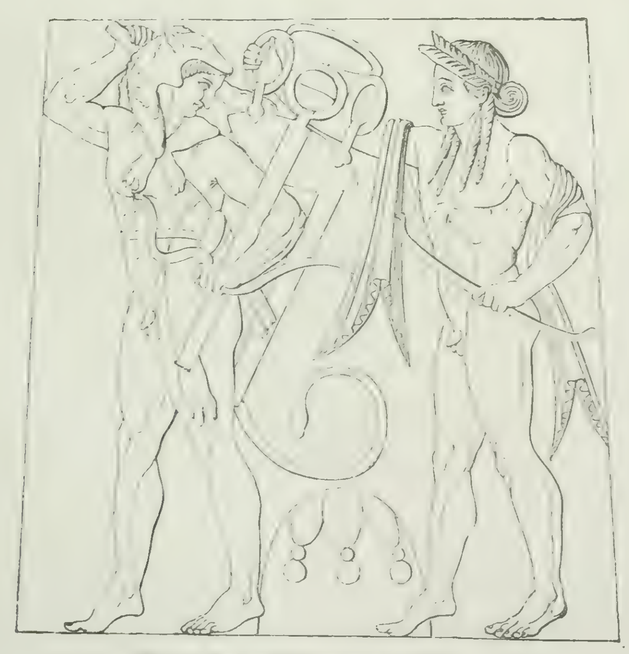


Fig. 14. Von der Dreifussbasis zu Dresden.

Meister des Überganges.

Ehe wir zur Betrachtung der höchsten Blüthenepoche übergehen, sind noch drei grosse Meister zu erwähnen, welche an der Schwelle der neuen Zeit stehen und doch in manchen Beziehungen noch der älteren Kunst angehören. Der erste ist *Kalamis*, der durch die Thätigkeit und Richtung seines Schaffens als Athener bezeichnet werden kann. Er muss um 468 bereits einen namhaften Ruf erlangt haben, weil er damals neben Onatas von Aegina an dem ehernen Viergespann arbeitete, welches der Tyrann Hieron von Syrakus nach Olympia weihte. Kalamis erscheint in seinen Gegenständen vielseitiger als irgend einer der früheren Meister. Nicht blos Götterbilder, wie Zeus Ammon, Apollon, Hermes, Bakchos, sondern auch heroische Darstellungen, namentlich die Heroinen Alkmene und Hermione, ferner Knaben mit Rennpferden, Vier- und Zweigespanne werden von ihm erwähnt. Dazu kommt die vielseitigste Ausbildung der Technik, da er in der Marmorarbeit, der Goldelfenbein- und der Erzplastik erfahren war und ebensowohl auf Kolossalbildungen, wie jener Erzkoloss des Apollo von dreissig Ellen Höhe, der aus Apollonia nach Rom gebracht und dort öffentlich aufgestellt wurde, sich verstand, wie er als geschickter Ciseleur silberner Becher berühmt war. Am meisten werden bei den Alten seine Rosse gepriesen, die von solcher unübertrefflicher Schönheit und Lebendigkeit waren, dass Praxiteles auf einem Viergespann des Kalamis den Wagenlenker durch einen neuen von seiner eignen Hand ersetzte, damit die Rosse an Vollkommenheit der Bildung ihren Lenker nicht überträfen. Wenn dann ferner unter den andern Werken des Kalamis vorzüglich seiner Alkmene und der Sosandra das Lob edler sittiger Anmuth gespendet wird, so vollendet sich uns das Bild des Künstlers dahin, dass er bei vollkommener Schönheit und Freiheit seiner Thiergestalten die menschliche Figur nicht ganz ohne die Befangenheit der hergebrachten Kunst, aber doch mit einer zierlichen Anmuth und dem Ausdruck milder Empfindung darstellte. Von einem seiner Werke, dem für Tanagra gearbeiteten widdertragenden Hermes (Kriophoros) findet sich in England im Privatbesitz eine Marmornachbildung, welche in der symmetrisch gebundenen steifen Haltung des Gottes und dem lebendigen naturwahren Charakter des Thieres die Bedeutung des Künstlers gut ausspricht. Eine Münze von Tanagra weist übereinstimmend auf dasselbe Vorbild hin.

Kalamis.

Pythagoras.

Der zweite dieser Meister ist *Pythagoras* aus Rhegion in Grossgriechenland. Gegenüber der idealeren Richtung des Kalamis vertritt er einen strengeren Naturalismus, erscheint nach dem geistigen Gehalt und der technischen Entwicklung einseitiger als jener, da von ihm fast nur Athletenstatuen, und zwar sämmtlich in Erz, gerühmt werden, das be-

roische und mythologische Gebiet von ihm nur ausnahmsweise betreten wird. Innerhalb dieser einseitigen Beschränkung scheint er die Kunst durch ausserordentliche Schärfe der Naturbeobachtung und Feinheit der Durchbildung bedeutend gefördert zu haben. In dieser Hinsicht rühmt Plinius von ihm, er habe zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haupthaar sorgfältiger behandelt, womit offenbar gemeint wird, er habe die naturwahre Durchführung des Körpers in allen Theilen consequent und mit Feinheit angestrebt. Noch weiter wird diese Charakteristik begründet, wenn man ihm nachrühmt, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen sei, das heisst also, dass er die harmonische Erscheinung der gesammten Gestalt, die vollendete Uebereinstimmung der einzelnen Theile unter einander und mit dem Ganzen in seinen Figuren ausgeprägt habe. Dies muss besonders in seinem hinkenden Philoktet zu Syrakus hervorgetreten sein, da der Beschauer den Schmerz mit zu empfinden glaubte, und deshalb ein Epigramm den Verwundeten in die Klage ausbrechen lässt, dass der Künstler seinen Schmerz im Erze verewigt habe. Zwei Gemmen, die eine im Museum zu Berlin, die andere im Privatbesitz zu Bonn geben eine lebendige Anschauung des Originals.

Myron.

Der dritte und grösste dieser Künstler, dessen Thätigkeit wie die des Kalamis Athen angehört, ist *Myron* von Eleutherä in Böotien. Er war neben Phidias und Polyklet Schüler des Ageladas von Argos und erscheint offenbar älter als seine beiden Mitschüler, da er mit Pythagoras einen Wettstreit hatte. Gross war im Alterthum sein Ruhm, gross ist auch die Anzahl der ihm beigelegten Werke, die weithin bis nach Kleinasien und Sicilien verbreitet waren. Das Material derselben war fast ausschliesslich Erz, wie denn Plinius erzählt, dass er sich des Erzes von Aegina bedient, sein Mitschüler dagegen, Polyklet, das von Delos vorgezogen habe. Doch werden auch ausnahmsweise ein Holzbild der Hekate auf Aegina und ein Marmorwerk, sowie mehrere von ihm ciselirte Silbergeräthe erwähnt. Seine Thätigkeit umfasst einen weiten Kreis von Darstellungen: Götterbilder, heroische und athletische Gestalten, besonders auch Thierfiguren kannte man von ihm.

Sein Kunstcharakter.

Fragen wir nach dem, was für seine Richtung bezeichnend ist, so muss zunächst etwas Negatives hervorgehoben werden, dass nämlich in der grossen Reihe seiner Werke kaum eine einzige selbständige Darstellung einer weiblichen Gestalt sich findet, namentlich keine solche, in welcher das Anmuthige, Holde zum Ausdruck gelangte. Im Gegentheil ist das Marmorwerk einer betrunkenen Alten in Smyrna, von dessen Charakter eine im Capitol zu Rom befindliche spätere und übertriebene Darstellung des Gegenstandes Zeugniss ablegt, eher eine Andeutung, dass

der Meister gerade nicht in der Darstellung idealer Weiblichkeit seine Stärke suchte. Dies Werk, welches in den Kreis der griechischen Kunst zum ersten Mal die Sphäre des niedern Genre's einführt, giebt uns aber einen wichtigen Aufschluss über die Kunstrichtung des Meisters. Denn was in solchem Gegenstande den Plastiker reizen konnte, war doch nur der drastische Ausdruck höchster Lebendigkeit, der hier durch den Contrast mit dem Schicklichen noch eine Verschärfung erfuhr. — Eine gleich frappante Lebenswahrheit muss die weltberühmte Kuh gehabt haben, auf welche das Alterthum Dutzende von Epigrammen hervorgebracht hat, obwohl kein einziges von ihnen einen Wink über Stellung und Bewegung des gepriesenen Thieres enthält. Nur darin sind alle einig, ihre Wahrheit und Natürlichkeit zu preisen, ja sie wissen die mögliche Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug hervorzuheben. „Ein Löwe will die Kuh zerreissen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schliesst sich an sie an, der Hirt wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Thieren seiner Heerde." (Göthe.) Das Wunderwerk stand noch zu Cicero's Zeiten auf der Pnyx zu Athen, wurde aber später in den Friedenstempel nach Rom versetzt. — Kaum minder berühmt war die Statue des Lakedämoniers Ladas, der im Wettlauf zu Olympia gesiegt hatte. Der Künstler hatte ihr einen solchen Ausdruck von Lebendigkeit gegeben, dass es schien als werde der Läufer von der Basis herabspringen, und als schwebe bei der höchsten Anstrengung, den Sieg zu erringen, der Rest des Odems nur eben noch auf dem Rande der Lippen.

Myrons Diskobol.

Dürfen wir nach alledem als das vorzüglichste Kennzeichen Myronischer Kunst die lebensvollste Naturwahrheit betrachten, so gewährt uns ein anderes Hauptwerk seiner Hand, der Diskoswerfer, für diese Charakteristik einen festen Anhalt, da dasselbe uns in mehreren Marmornachbildungen, vorzüglich jenem schönsten Exemplar im Palazzo Massimi zu Rom erhalten ist. (Fig. 45.) Lucian giebt in wenigen Worten von diesem Werk eine treffende Beschreibung: „Von dem Diskoswerfer sprichst du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weg gewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fusse etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben." In der That, man kann nichts Lebensvolleres sehen, als dies edle Bild jugendlicher Kraft und Schönheit, als diesen in Marmor fest gebannten Moment der rapidesten schwungvollsten Bewegung, welcher das ganze Muskelspiel

des Körpers in einer Anspannung zeigt, die im nächsten Augenblicke sich in eine neue Wendung auflösen muss. Solchen Werken gegenüber begreift man, dass die griechische Kunst damals jene höchste Freiheit in Auffassung und Darstellung des Körperlichen, in der Schilderung der schwierigsten und kühnsten Bewegungen erreicht hatte und dass ihr zur Vollendung nur noch die geistige Vertiefung, der gedankenvolle Inhalt eines Phidias fehlte.

Fig. 45. Diskoswerfer nach Myron. Rom.

Relief des Rossebändigers.

Wie nahe diese Zeit bereits den bewunderten Meisterwerken phidiassischer Kunst stand, möge uns schliesslich eine vorzügliche Marmorplatte des brittischen Museums zu London beweisen (Fig. 46). In der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden, stellt sie den Kastor als Rossebändiger dar, wie er das feurig daher sprengende Thier am Zügel kräftig zurück reisst und mit der Wucht seines zurückgeworfenen Körpers zum Stehen zu bringen sucht. Die Composition ist voll Leben und Schönheit, meisterhaft besonders in dem Körper des Helden die doppelte Bewegung des Vorwärtsstrebens und des Zurückhaltens harmonisch verbunden, und nur in der Bewegung des Pferdes macht sich vielleicht der einschränkende Einfluss des Raumes bemerklich. Während die unübertreffliche Zartheit der Umrisse und die geringe Erhebung des Reliefs den Parthenon-Friesen in nichts nachstehen, ist nur innerhalb der Fläche die Behandlung der Formen etwas trockner, magerer, die Modellirung härter und schärfer, wodurch der Eindruck jener idealen Anmuth und Weichheit, der in den Parthenonsculpturen lebt, diesem so trefflichen Werke versagt bleibt. Doch erscheint es seinem ganzen Gepräge nach als ein Erzeugniss attischer Plastik, das uns die Behandlung solcher Gegenstände in der Zeit kurz vor Phidias' Auftreten vergegenwärtigen mag.

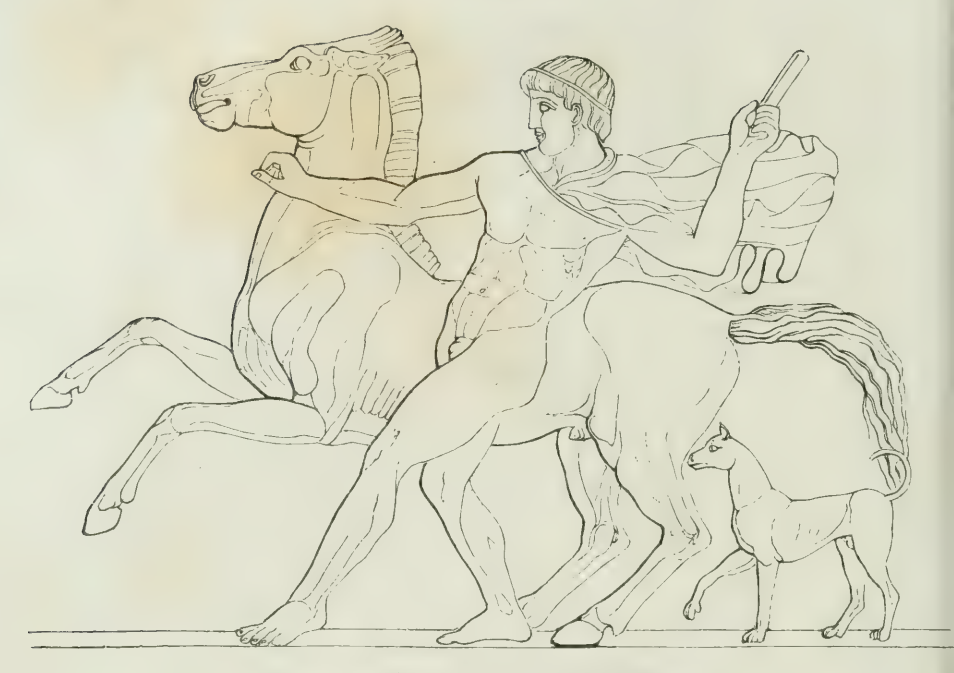


Fig. 46. Rossebändiger. Relief im Britischen Museum.

Relief von Eleusis.

Dasselbe Urtheil müssen wir über das herrliche grosse Marmorrelief aussprechen, welches im Jahre 1859 in Eleusis ausgegraben und nach Athen gebracht wurde. Es stellt die beiden grossen eleusinischen Gottheiten Demeter und Kora dar, welche an dem zwischen ihnen stehenden Triptolemos eine heilige Weihehandlung vornehmen. Das Relief ist von zartester Haltung, besonders der jugendliche Körper des Knaben voll edler Anmuth, ebenso die Gestalt der Kora, welche in der leichten Bewegung und dem reizenden Fluss der Gewandung bereits den Hauch der herannahenden Zeit des Phidias verräth, während das Conventionelle der Haarbehandlung, das Befangene namentlich in der Haltung des Armes bei der Demeter die noch nicht ganz überwundene Steifheit der älteren Kunst erkennen lässt.*)

*) Ueber die Bedeutung der Gestalten vergl. *Overbeck* in den Berichten der K. Sächs. Ges. d. Wiss. 1860. S. 164 ff. Wenn der Verf. das Werk auf ein Original des Praxiteles zurückzuführen sucht, so kann das nur dadurch erklärt werden, dass er nach ungenügenden Zeichnungen urtheilt. Ein Blick auf einen Gipsabguss wird ihn eines Anderen überzeugen.

Bronze zu Tübingen

Noch ist endlich in ähnlicher Uebergangsstellung die treffliche Erzstatuette des Antikenkabinets zu Tübingen von um so höherer Bedeutung, da künstlerisch werthvolle Erzwerke dieser Frühzeit überaus selten sind. Sie stellt den Rosselenker Baton dar, welcher die Rosse seines Gefährten Amphiaraos vor dem Sturz in den Abgrund, der diesen verschlungen hat, zurückzuhalten sucht. Meisterhaft ist das Lebensvolle dieser Bewegung in einem scharfen, aber schon mit feinem Formverständniss durchdrungenen Style zur Anschauung gebracht, so dass auch hier die alterthümliche Strenge von flüssigerem Naturleben durchhaucht wird.

ZWEITE PERIODE.

Von der kimonischen Zeit bis zum Ende des peloponnesischen Krieges.

c. 470 — c. 400.

Die Perserkriege.

Den Wendepunkt zwischen der ersten und zweiten Periode der griechischen Geschichte bilden die Perserkriege. Das hellenische Volk hatte bereits in der vorigen Epoche durch unablässige Geistesarbeit sich von allem asiatischen Einflusse freigemacht; es hatte auf allen Gebieten der Lebensthätigkeit dem Orient sich abgewandt, ihm für immer den Scheidebrief geschrieben. In den Perserkriegen erhielt diese Absage ihre blutige Besiegelung. Es galt, gegen die Uebergriffe der asiatischen Despotie die junge, in Griechenland aufgeblühte europäische Freiheit zu retten. Wie die Griechen diese höchste Aufgabe gelöst, das ist mit unvergänglichen Zügen in den Annalen der Geschichte verzeichnet; wie sie aber auch die volle Bedeutung, die ganze Tiefe derselben verstanden, das lesen wir noch jetzt in Aeschylos Persern und in Herodots unvergleichlichen Geschichtsbüchern.

Neuer Aufschwung.

Und als hätte es gegolten, nunmehr zu zeigen, welche Kultur die Barbaren im Keime zu zertreten gekommen waren, entfaltet unmittelbar nach den Perserkriegen der griechische Volksgeist seine volle Herrlickeit. Im Staatsleben wie in Kunst und Wissenschaft lösen sich die Bande, und aus früherer Befangenheit erhebt sich das griechische Leben zu höchster Freiheit und Schönheit. Athen, die Vorkämpferin in den grossen Befreiungsschlachten, wird der Mittelpunkt dieser Blüthe. Seine Staatsmänner und Helden Themistokles, Kimon und Perikles bereiten aller Kulturentfaltung die freie Bahn. Die grossen Tragiker Aeschylos und Sophokles feiern in idealen Schöpfungen die Grösse des hellenischen Lebens; die Geschichtsforschung und die Philosophie erheben sich zu freier Betrachtung und vollendeter Darstellung; die bildenden Künste endlich,

an der Spitze die Architektur, wagen vereint den letzten Schritt zur völligen Entfaltung ihrer Schönheit. Was damals in der kurzen Dauer eines Menschenalters (von 460 etwa bis 430) geschaffen wurde, das gehört selbst in den armen, verstümmelten Resten, die auf uns gekommen, zu den herrlichsten Besitzthümern unsres Geistes; das wird, so lange noch eine Spur davon vorhanden bleibt, der reinste Hochgenuss und das edelste Bildungselement aller kommenden Geschlechter sein. Denn wenn auch jene unvergleichliche Blüthe, wie alles Schöne der Erde, nur eine kurze Zeit währte, wenn auch der durch Eifersucht und Zwietracht entfachte peloponnesische Krieg bald die Kraft und Gesundheit des griechischen Lebens zerstörte, so dauern doch die Früchte dessen, was damals geschaffen wurde, für späte Jahrtausende fort. Und so mächtig war damals die geistige Triebkraft des griechischen Volkes, dass selbst die Wirren eines fast dreissigjährigen Bürgerkrieges das Wachsthum der Kultur nicht zu unterdrücken vermochten, dass vielmehr in ununterbrochenem Fortgang der hellenische Geist in Kunst und Wissenschaft zu weiteren Stadien der Entwicklung fortschritt. Wir werden diese Wandlungen innerhalb einer so kurzen Periode im Einzelnen bald erkennen.

1. Der attische Künstlerkreis.

Phidias.

In der Plastik knüpft sich die völlige Befreiung zur erhabensten Schönheit an den Namen des *Phidias*. Dieser grösste Plastiker aller Zeiten war um das Jahr 500 zu Athen geboren. Sein Vater hiess Charmides. Die grossen Perserschlachten fallen in die Knabenzeit und die Jünglingsjahre des heranwachsenden Phidias. Welchen Schwung der Begeisterung müssen die Grossthaten seines Vaterlandes in dem empfänglichen Gemüthe eines solchen Knaben erregt haben! Damals ohne Zweifel wurde in seiner Seele jener Funke des Enthusiasmus entzündet, aus welchem die herrrlichen Werke zur Verklärung der höchsten Ideen des griechischen Geistes geboren werden sollten. Phidias scheint zuerst sich der Malerei gewidmet, bald aber seinen wahren Beruf erkannt und sich zu Hegias in die Lehre begeben zu haben. Sodann wandte er sich nach Argos, wo Ageladas seine künstlerische Ausbildung vollendete. Seine erste selbständige Thätigkeit fällt in die Zeit des Kimon (c. 470—463), welcher die von den Persern zerstörten Heiligthümer prächtiger wieder aufzubauen begann. Als nach Kimons Verbannung Perikles ans Ruder trat, war der ungefähr siebenunddreissigjährige Phidias auf jenem Wendepunkte des Lebens, wo jugendliches Feuer und männliche Kraft sich zu schöner Reife verbinden. Er wurde der Freund des grossen Staatsmannes und

dessen rechte Hand bei den glänzenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen dieser das von Kimon angefangene Werk der Wiedergeburt Athens zu vollenden sich vorsetzte. Die Monumente der Akropolis erstanden nun, feierlicher und schöner als zuvor, aus der Asche, und was die entwickelte Kunst Neues und Herrliches zu bieten vermochte, das wurde zur Vermehrung des Glanzes hinzugefügt. Als mit der Vollendung des Parthenon (437) Phidias die Arbeit seiner kräftigsten Manneszeit abgeschlossen hatte, folgte er etwa in seinem dreiundsechzigsten Jahre einem Rufe nach Elis zur Ausschmückung des Zeustempels von Olympia. Ein zahlreiches Gefolge von Schülern begleitete ihn. Er wurde mit den grössten Ehren empfangen, und die Eleer erbauten ihm im Tempelbezirk eine Werkstatt, die noch in späten Zeiten sorgsam unterhalten und mit Verehrung den Reisenden gezeigt wurde. Nach Vollendung seiner Arbeit, der Kolossalstatue des olympischen Zeus, die an Grösse und Majestät alle seine früheren Werke übertraf, kehrte der Meister 432 nach Athen zurück. Dort hatte inzwischen die Leidenschaft der Parteien angefangen, sich gegen Perikles zu erheben. Sein Freund und Anhänger Phidias war das erste Opfer, an welchem die Kräfte der Opposition sich erproben wollten. Er wurde angeklagt, von dem Golde, das zur Ausführung der Tempelstatue der Athene bestimmt gewesen, einen Theil veruntreut zu haben. Da aber, wie es heisst auf den Rath des Phidias, in Wirklichkeit aber in jedem chryselephantinen Werke das Gold abnehmbar war, so konnte durch Wägen die Nichtigkeit jener Beschuldigung nachgewiesen werden. Da ward eine neue, noch gefährlichere Anklage auf Gotteslästerung erhoben, weil Phidias am Schilde der Göttin sein Bild und das des Perikles angebracht habe. Der grosse Meister ward in den Kerker geworfen, wo er kurze Zeit darauf, wie es heisst an Gift, etwa in seinem achtundsechzigsten Jahre, den Tod fand.

Phidias Werke.

Je dürftiger diese Nachrichten über sein Leben sind, desto reicher fliessen die Mittheilungen über die Welt von Kunstwerken, die er geschaffen. Wir können daraus nur das Wichtigste hervorheben. Seiner ersten Epoche gehören mehrere Werke an, deren Errichtung sich unmittelbar auf die Perserkriege bezieht. So das Weihgeschenk, welches die Athener wegen des Sieges bei Marathon nach Delphi stifteten. Es stellte in einer Freigruppe von dreizehn Erzstatuen den Miltiades, umgeben von Athene, Apollon und den Heroen Attika's, dar. Sodann arbeitete Phidias mehrere Kolossalbilder der Schutzgöttin Athens, deren Gestalt zuerst in charaktervoller Weise geschaffen zu haben sein Verdienst ist. Dahin gehört das Goldelfenbeinbild der Athene im Tempel zu Pellene in Achaia, wie es scheint eins der frühesten Werke des Meisters; ferner die

Erste Epoche.

kolossale Athene Areia zu Plataeae, die ein Akrolith war, d. h. ein goldbekleidetes Holzbild, dessen nackte Theile aus pentelischem Marmor bestanden; vor Allem aber die berühmte gegen 70 Fuss hohe eherne Statue der Athene Promachos, welche die Athener zum Andenken der Perser-siege auf der Akropolis zu Athen aufstellten. Wir wissen von ihr, dass der Helmbusch und die Spitze der Lanze meilenweit gesehen wurde und dem von Sunion heranfahrenden Schiffer den Gruss der heimischen Stadtgöttin entgegenblitzte. Dagegen sind wir nicht einmal genau über die Stellung und Haltung der Göttin unterrichtet, ja durch verschiedene Darstellungen auf attischen Münzen wird diese Frage nur noch verwirrter. Denn einmal hat die Göttin in ausgestreckter Linken die Lanze, während der Schild, von der Rechten gehalten, zu ihren Füssen ruht; das andere Mal hält sie den Schild hoch erhoben wie zur Vertheidigung am linken Arme und greift mit der Rechten bis zur Spitze der fest aufgestemmten Lanze hinauf. Man wird zugestehen müssen, dass diese rüstigere Stellung mehr als jene ruhige Haltung einer Promachos, einer vorkämpfenden Göttin, entspricht.*) — Eine andere Erzstatue der Athene, welche die Lemnier auf die Akropolis gestiftet hatten, zeigte die friedliche Göttin und ward ihrer Schönheit wegen dem Bilde der Promachos noch vorgezogen.

Athene Promachos.

Amazone.

Endlich mag dieser ersten Epoche des Meisters auch die Amazone angehört haben, die er im Wettstreit mit Polyklet, Kresilas und anderen Künstlern für den Tempel der Artemis zu Ephesos gearbeitet hatte. Sie stützte sich auf einen Speer und ward besonders wegen der Fügung des Mundes und wegen der Bildung des Nackens geschätzt, wurde aber von den Werken jener beiden wetteifernden Meister übertroffen. Wir dürfen daraus schliessen, dass bei grosser Vortrefflichkeit auch in solchen Gebilden der hohe Geist des Phidias doch seinen eigentlichen Schwerpunkt in Aufgaben rein idealer Gattung fand.

---

*) Wenn aus der Thatsache, dass der Bildhauer *Mys*, etwa ein Menschenalter nach Phidias, auf dem Schilde nachträglich eine Kentaurenschlacht und Anderes ciselirte, geschlossen werden soll, dass der Schild dann nur niedergesetzt zu denken sei, weil sonst solche zierliche Kunstwerke nicht gesehen und genossen werden konnten, so entspringt das einer mehr modernen als antiken Auffassung. Denn den Griechen (und so war es vielfach auch in der Kunst des Mittelalters) kam es bei solchen Werken vor Allem darauf an, die Gottheit durch den höchsten Schmuck und die reichste Arbeit zu ehren; der Genuss des Kunstwerkes stand durchaus in zweiter Linie. Beweis dafür, dass man an grossen Denkmalen, z. B. an den Tempeln selbst die Theile der Ausstattung, welche ihrer Oertlichkeit halber nie gesehen wurden, wie die Rückseiten der Giebelstatuen, ebenso sorgfältig durchführte, wie die der allgemeinen Schau sich darbietende Vorderseite.

Zweite Epoche.

In der That gehören die beiden Hauptwerke, welche die Schöpferkraft seiner reiferen Jahre hervorgebracht, dieser Richtung an. Die zweite Epoche seiner Künstlerlaufbahn wird von den Arbeiten ausgefüllt, mit welchen die Akropolis zu Athen verherrlicht werden sollte. Perikles liess den von den Persern zerstörten Festtempel der jungfräulichen Schutzgöttin Athene, den Parthenon, neu und glänzender wieder aufbauen; Phidias leitete nicht bloss alle damit verbundenen künstlerischen Unternehmungen, sondern er schuf auch mit einer zahlreichen Werkstatt den unermesslich reichen plastischen Schmuck des Parthenon. Vor Allem war von seiner Hand das kolossale goldelfenbeinerne Tempelbild der Athene. Es hatte eine Höhe von sechsundzwanzig Ellen und stellte die Göttin nicht in ihrer kriegerischen Bedeutung, sondern als friedliche, siegverleihende dar. Aber auch von diesem Werke vermögen wir uns keine selbst nur in den Hauptsachen genaue Vorstellung zu machen. Wir wissen, dass die Göttin stehend gebildet war, dass sie in den Händen eine goldene Nike und den Speer trug, dass der Schild niedergesetzt war, und zu ihren Füssen ein Abbild der heiligen Burgschlange sich befand. Die Nachbildungen und die Münzdarstellungen geben uns über die Vertheilung dieser Attribute keine Auskunft. Gehen wir aber davon aus, dass der Schild naturgemäss auf der linken Seite gestanden, und die rechte Hand die Nike gehalten habe, so verlangt das künstlerische Gleichgewicht, dass der linken Hand die Lanze, und der rechten Seite die Burgschlange zugetheilt werde. Der Kopf muss von ernster, erhabener Schönheit gewesen sein. Den goldnen Helm, der ihn bedeckte, schmückte vorn eine Sphinx und auf beiden Seiten ein Greif. Auch die übrigen Theile der Rüstung waren reich verziert. Die Brust umgab der Panzer mit dem Gorgoneion, das den furchtbar schönen Medusenkopf zeigte. Auf der inneren Seite des Schildes war der Kampf der Giganten gegen die Götter, auf der äusseren Seite die Amazonenschlacht dargestellt, in welcher Phidias sein Bild und das des Perikles angebracht hatte. Sogar den Rand der Sandalen der Göttin bedeckte ein Relief mit dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, und an der Basis war die Geburt der Pandora im Beisein vieler Götter ciselirt. Die nackten Theile des Bildes waren aus Elfenbein, die Augen aus funkelnden Edelsteinen eingesetzt, die Gewänder, Waffen und der reiche Schmuck aus Gold getrieben. Das Gold allein repräsentirte die ungeheure Summe von vierundvierzig Talenten, 786,500 Thalern unsres Geldes. Das Bild wurde 437 v. Chr. vollendet; um 400 musste Aristokles die Basis restauriren. Trotz theilweiser Beraubung durch den Tyrannen Lachares (296 n. Chr.) stand es noch gegen Ende des vierten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung in seiner Herrlichkeit da. Seitdem ist es spurlos ver-

Athene Parthenos.

schwunden, und nur die Stelle, wo die Basis gestanden, hat man neuerdings auf dem Felsboden der Akropolis aufgefunden.

Zeus von Olympia.

Hatte Phidias in diesem gepriesenen Werke die jungfräuliche Göttin der Weisheit, die friedliche, siegspendende Beschützerin Athens zu einem Charakterbilde ausgeprägt, dessen Hauptzüge in allen späteren Darstellungen der Göttin nachklingen, so wurde ihm in Olympia eine noch höhere Aufgabe zu Theil, ja die höchste, welche die hellenische Anschauung zu stellen hatte. Es galt für den Tempel zu Olympia ein Bild des Vaters der Götter und Menschen, des Herrschers im Olympos zu schaffen. Auch hier wurde das gewaltige, über vierzig Fuss hohe Werk aus Gold und Elfenbein über einem hölzernen Kerne gebildet, aber nicht stehend wie die Athene, sondern auf einem prachtvollen Throne sitzend. Ein Kranz von Oelzweigen krönte das Haupt. Die Linke hielt das Scepter, das den Adler, den Vogel des Zeus, trug; auf der ausgestreckten Rechten schwebte eine geflügelte Nike. So wurde der Gott, mit Beziehung auf die olympischen Spiele, gleich der Athene Parthenos, als Siegverleiher bezeichnet. Ein goldner Mantel, mit eingelegten Figuren und Lilien geschmückt, bedeckte die gewaltigen Formen. — Noch reicher als das Bildwerk selbst waren Thron und Schemel des Gottes in Gold und Edelsteinen, Elfenbein und Ebenholz ausgeführt. Der Sitz hatte ausser den vier Füssen noch ebensoviele Säulen zur Unterstützung der ungeheuren Last des Kolosses. An den Füssen waren vierundzwanzig Nikegestalten als Tänzerinnen angebracht; an den Querriegeln, welche die Füsse miteinander verbanden und befestigten, sah man in Einzelfiguren die acht alten Kampfarten, und ausserdem die Schlacht des Herakles und Theseus gegen die Amazonen. Zwischen den unteren Theilen der Füsse waren Schranken angeordnet, deren Vorderseite nur blau gemalt war, da sie durch die Füsse und den herabfallenden Mantel des Gottes grösstentheils verdeckt wurden; an den drei übrigen Seiten dagegen hatte Panaenos, des Phidias Neffe, neun Darstellungen aus der Heroensage gemalt. Ferner sah man, vielleicht an den Armlehnen, Sphinxgestalten, welche Knaben raubten, darunter Apollo und Artemis, welche die Niobiden tödteten. An der Rücklehne waren die Horen und Chariten, am Fussschemel goldne Löwen und des Theseus Schlacht gegen die Amazonen angebracht. Endlich war auch die Basis, auf welcher der Thron sich erhob, mit Göttergestalten ganz bedeckt.

Aus all dieser reichen Pracht muss sich um so feierlicher die majestätische Gestalt des Gottes hervorgehoben haben. Phidias hatte in ihm nicht bloss den huldvollen, gütigen Allvater, sondern auch den gewaltigen Beherrscher des Olympos dargestellt. Er hatte sich dabei der Schilderung

Homers angeschlossen, der den Gott, selbst wo dieser mild die Bitte der Thetis gewährt, bloss durch seinen Wink den Olympos erschüttern lässt:

> „Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
> Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos."

Diese Charakteristik ist uns in späteren, wenngleich schwachen Nachbildungen mehrfach erhalten, wie denn fortan die Grundzüge des

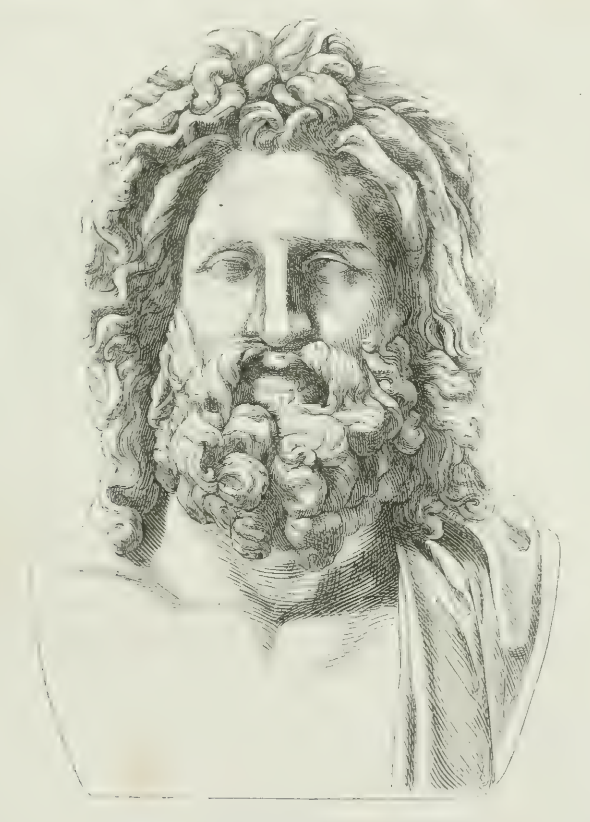


Fig. 47. Zeusbüste von Otricoli. Vatican.

höchsten Gottes der Hellenen durch Phidias Meisterwerk festgestellt waren. — Unter den späten Werken, die einen Schimmer des Originales wenigstens unsrer Anschauung vermitteln, sind die Marmorstatue des Zeus Verospi, und der zu Otricoli gefundene Marmorkopf, beide jetzt im Vaticanischen Museum, die wichtigsten. Das letztere Werk, obwohl

bereits zum Manierirten und weichlich Schwülstigen in der Formbehandlung neigend und überhaupt nicht ohne gewisse Uebertreibungen, giebt uns einen, wenn auch schwachen Anklang an das Original. (Fig. 47.) Der Hauptaccent der Charakteristik liegt unverkennbar in der Fülle der stolz sich aufbäumenden und in grossen Massen zu beiden Seiten herabfallenden Locken, sowie in den kühn geschwungenen Brauen, unter denen hervor die Augen über das weite Weltall zu blicken scheinen. Die gedrungene Stirn, die mächtig vorspringende Nase vollenden den Eindruck der Weisheit und Kraft, während die vollen, leichtgeöffneten Lippen mildes Wohlwollen umspielt, und der üppige Bart gleich den fest und schön gerundeten Wangen sinnliche Frische und unvergängliche Mannesschönheit verräth.

Der Zeus des Phidias war die höchste Bewunderung des gesammten Alterthumes; er überlebte den Gott selbst, denn erst im V. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zerstörte ein Brand das Bild und den Tempel. Jeder Hellene wallfahrtete zu ihm; glückselig wurde gepriesen, wer ihn gesehen hatte. „Auch auf einen Römer, wie den Aemilius Paullus machte der olympische Zeus den gewaltigsten Eindruck; ihm erschien mindestens der homerische Zeus verkörpert, wenn nicht gar der Gott selbst gegenwärtig. Plinius nennt ihn unnachahmlich, Spätere preisen seinen Anblick gerade wie ein Zaubermittel, welches alle Sorge und alles Leid vergessen mache, und Quintilian sagt, der Zeus des Phidias habe sogar der bestehenden Religion noch ein neues Moment hinzugefügt, so sehr komme die Majestät des Werkes dem Gotte selber gleich*)." Hatte doch der Beherrscher des Olympos dem Meister einen Beweis seines Wohlgefallens zu geben nicht verschmäht. Denn, so erzählt die fromme Sage, als Phidias vor dem vollbrachten Werke im Tempel betend den Gott um ein Zeichen bat, ob das Werk ihm wohlgefällig sei, da fuhr plötzlich ein Blitz von der Rechten her aus heitrem Himmel durch die Oeffnung des Tempeldaches dicht neben dem Meister in den Boden nieder.

Phidias' Kunstgeist.

Um die Bedeutung des grossen Meisters zu würdigen, bietet uns sein Zeus den wichtigsten Anhaltspunkt. Wir sehen durch seine Kunst die Idee des höchsten Gottes der Hellenen in einer Vollkommenheit verkörpert, die etwas Unwiderstehliches für jeden Griechen hatte. Niemals ist der Gottesbegriff eines ganzen Volkes durch die Schöpfung eines Künstlers in so vollendeter Weise ausgedrückt worden. Wie tief musste die Anschauung des Meisters vom allgemeinen Bewusstsein, von der nationalen Gottesidee getränkt sein, um ein Werk zu schaffen, das nicht subjectiver

*) *Brunn*, G. d. gr. K. I. S. 203.

Phantasie, sondern einer göttlichen Eingebung entsprungen schien, das auf die Gemüther der Menschen mit der zwingenden Gewalt eines Absoluten wirkte! — War hier das Erhabenste in vergängliche Formen gebannt worden, so zeigen auch die andren Götterbilder, die er geschaffen, ein verwandtes geistiges Wesen. Vor allem die Schutzgöttin seiner Vaterstadt, die er so oft gebildet hat. In welcher Bedeutung er sie auch erfasste, als kriegerische Vorkämpferin, oder als friedliche, jungfräuliche Schützerin, immer war bei aller Schönheit der Charakter einer hohen geistigen Würde das Vorwaltende. Daher sagt ein griechisches Epigramm, indem es die Athene des Phidias mit der Aphrodite des Praxiteles vergleicht, nur einem Rinderhirten wie Paris könne es einfallen, die Aphrodite der Athene vorzuziehen. Aber auch selbst mehrere Statuen der Liebesgöttin, die Phidias geschaffen, namentlich ein gepriesenes Goldelfenbeinbild zu Elis, trugen das Gepräge einer mehr geistigen, himmelentsprossenen, als sinnlichen Schönheit, wie denn auch nur Aphrodite Urania es war, welche der Meister verkörpert hat. Verbinden wir nun damit den Ausspruch der Alten, Phidias allein habe Ebenbilder der Götter gesehen, Er allein sie zur Anschauung gebracht, so dürfen wir von ihm sagen, was für die Poesie von Homer gilt: er habe den Griechen ihre Götter geschaffen. Darin liegt der unermessliche Fortschritt, den er über seine Vorgänger hinaus gethan. Wie leblos und starr ist noch am Tempel von Aegina die Gestalt der Göttin! Erst durch Phidias gewinnen die plastischen Götterdarstellungen Geist, Charakter und Leben. Er ist daher in eminentem Sinne Götterbildner zu nennen. Damit stimmt denn selbst überein, was wir oben erwähnten, dass er in Amazonenbildern von Andern übertroffen wurde. Wo es nicht auf geistigen Ausdruck ankam, dahin neigte sein Genius nicht.

Phidias' Technik.

Dass neben dieser geistigen Bedeutung die Werke des Meisters durch höchste künstlerische Vollendung der Form eben so sehr ausgezeichnet waren, wird nicht minder bezeugt. Dies gilt nicht bloss für die völlige Beherrschung jeder Art von Technik, der Goldelfenbeinarbeit, der Marmorplastik, der Erzbildnerei, die er sämmtlich in gewaltigen Kolossalwerken angewendet hat; selbst der zierlichsten Ciselirkunst, die er vielfach bei seinen grossen Arbeiten, aber auch für besondre Zwecke, gleichsam zur Erholung übte: auch in höherem Sinne muss er den weiten Bereich der damaligen Bildnerkunst nach allen Seiten vollständig beherrscht haben. Als gedankenreichen Schöpfer ganzer Cyklen von Bildwerken werden wir ihn noch kennen lernen; der Composition war er im höchsten Grade Meister; die organischen Bedingungen jeder Gattung von Gestalten lagen klar vor seinem Blick, und selbst die feinsten und verstecktesten Gesetze

der Perspektive wusste er anzuwenden. Hierfür ist uns eine charakteristische Anekdote aus dem Alterthum überliefert. Die Athener liessen einst durch Phidias und Alkamenes Statuen der Athene arbeiten, die sie auf Säulen aufstellen wollten. Als die Bildsäulen fertig, aber noch nicht an dem bestimmten Orte aufgerichtet waren, habe das Volk dem Werke des Alkamenes den Vorzug gegeben: sobald sie aber auf ihren Säulen standen, sei das Urtheil sofort zu Gunsten des Phidias umgeschlagen*). Man darf nach Alledem sagen, dass Phidias es gewesen, der die griechische Kunst zur Höhe geistiger Schönheit geführt, nachdem sie vorher hauptsächlich nur der Durchbildung des Körperlichen gewidmet gewesen. Wie aber der geistige Gehalt auch auf die Formenhülle zurückwirkt, das ist nicht minder durch Phidias kund geworden, da das Grossartige seiner Formen und Gestalten früher nicht denkbar war. Ehe wir dafür die Beweise aus den erhaltenen Parthenonsculpturen beibringen, haben wir uns nach den Schülern des Meisters umzusehen.

Schüler des Phidias. Alkamenes.

Die grösste Bedeutung unter ihnen hat offenbar der Athener *Alkamenes* gehabt. Wir wissen von ihm, dass er die Statuengruppe des Westgiebels am Zeustempel zu Olympia geschaffen. Ohne Zweifel gehörte er also zu den mit Phidias dorthin berufenen Künstlern. Sodann arbeitete er, vermuthlich um 402, die Statuen der Athene und des Herakles, welche Thrasybul sammt seinen Genossen in den Heraklestempel zu Theben weihten, zum Danke dafür, dass von dieser Stadt aus ihnen die Befreiung ihres Vaterlandes von den dreissig Tyrannen gelungen war. Alkamenes wird hauptsächlich als Erzbildner gerühmt, obwohl die genannten und noch andre seiner Werke in Marmor ausgeführt waren, und ein Dionysos in Athen von ihm aus Gold und Elfenbein gebildet wurde. Erscheint er also in Vielseitigkeit der technischen Meisterschaft als würdiger Schüler des Phidias, so steht er demselben offenbar noch näher durch den geistigen Gehalt seiner Werke. Alkamenes war, wie Phidias, vor Allem Götterbildner, und wenn wir auch von seinen Schöpfungen keine Anschauung haben, so dürfen wir doch aus den Aufgaben, die er löste, einen Schluss auf den Charakter seiner Kunst machen. Da erscheint denn bezeichnend, dass er ausser Statuen der Athene, der Hekate und der Aphrodite Urania auch die von Phidias nicht behandelten Götter Asklepios, Dionysos, Ares, Hephästos und die Hera darstellte. An seinem Hephästos zu Athen bewunderte man, dass der Künstler das Hinken leise anzudeuten verstanden, jedoch nur zur Verstärkung der Charakteristik, ohne der Würde des Gottes

*) *Brunn*. G. d. gr. K. I. S. 195.

irgendwie Eintrag zu thun*). Diese Nachricht ist für die Bedeutung des Meisters bestimmend, denn sie beweist, dass er in scharfer Ausprägung der Göttergestalten eine grosse Feinheit besass. Ohne Zweifel bewährte sich dieselbe Eigenschaft auch in seinen übrigen Götterbildern. Da er in diesen nun der Mehrzahl nach Charaktere schuf, welche die Kunst bis dahin nur in überlieferter Weise zu bilden pflegte, so wird man von Alkamenes behaupten dürfen, dass er in seines grossen Meisters Bahnen fortwandelnd, für eine Reihe von Göttergestalten neue Typen hinstellte, die den von Phidias in's Leben gerufenen innerlich verwandt waren. Jedenfalls haben wir in Alkamenes den Meister anzuerkennen, der dem grössten Plastiker der Hellenen näher kam, als jemals irgend ein anderer. Dass aber Alkamenes auch in dramatisch bewegten Compositionen sich auszeichnete, geht aus dem Inhalte des von ihm gearbeiteten Giebelfeldes am Tempel zu Olympia hervor. Denn hier hatte er den Kampf des Theseus mit den Kentauren auf der Hochzeit des Peirithoos darzustellen: ein Thema, welches die griechische Kunst der Blüthezeit mehrfach zu Schöpfungen von höchster dramatischer Gewalt veranlasst hat.

Agorakritos.

Als besonderer Lieblingsschüler des Phidias wird der Parier *Agorakritos* genannt. Der Meister soll ihm mehrfach seine eigenen Werke zum Geschenke gemacht haben, so dass er ihm erlaubt habe, seinen Namen darauf zu setzen. Diese Anekdote wird wohl keinen andren Sinn haben, als dass Phidias an die in seiner Werkstatt entstandenen Arbeiten des Lieblingsschülers die letzte Hand anzulegen nicht verschmähte und auch im Entwerfen derselben wohl mit Rath und That ihm beistand. Daher wurden die Statuen von Agorakritos, wie z. B. die grosse Göttermutter in Athen, nicht selten dem Phidias selbst zugeschrieben. Das fand namentlich auch bei der zehn Ellen hohen Marmorstatue der Nemesis in Rhamnus Statt, die ein ganz vorzügliches Werk gewesen sein muss. Aus Alledem scheint sich zu ergeben, dass die Thätigkeit des Agorakritos nicht gerade durch höhere Selbständigkeit ausgezeichnet war.**) — Dagegen erscheint ein anderer Schüler des Phidias, *Kolotes*, als ein bedeutender Künstler, der nicht allein an der Ausführung des olympischen Zeus dem

Kolotes.

*) *Brunn*, G. d. gr. K. I. S. 236.

**) Aus der Zuneigung des Phidias zu schliessen, dass Agorakritos ein „hochbegabter Künstler" gewesen sein müsse, erscheint mir gewagt. Persönliche Liebenswürdigkeit, verbunden mit einer zutraulichen Anhänglichkeit mögen genügt haben, jenes Verhältniss zu begründen. Es pflegen nicht die bedeutendsten, selbständigsten Schüler zu sein, welchen die Meister die grösste persönliche Zuneigung schenken. Man vergleiche Rafael und seinen Lieblingsschüler Francesco Penni, Neuerer zu geschweigen!

Meister geholfen, sondern die dabei erlangte Gewandtheit in der Goldelfenbeintechnik an mehreren grossen Werken bewährte. Dahin gehört eine Statue der Athene auf der Burg zu Elis, welche Pausanias sogar dem Phidias selbst zuschreibt; ferner ein Asklepios zu Kyllene in Elis und der mit Göttergestalten reich geschmückte Tisch für die Siegerkränze in Olympia.

Paeonios.

Unter den Künstlern, die zwar nicht Schüler des Phidias waren, aber deren Richtung ohne Zweifel durch den Hauptmeister Athens bestimmt wurde, ist zuerst *Paeonios* aus Thrakien zu nennen, der am Zeustempel zu Olympia die Gruppe des östlichen Giebelfeldes, die Vorbereitung zum Wettkampfe zwischen Pelops und Oenomaos, arbeitete. Sodann scheint ein älterer Künstler, der Athener *Praxias*, der noch aus der Schule des Kalamis stammte, in seiner fernern Entwicklung durch den Einfluss des Phidias bestimmt worden zu sein. Hierin wie in vielen anderen Punkten erinnert die Zeit des Phidias an die des Rafael, wo ebenfalls ältere Künstler noch neben denen der beginnenden neuen Zeit entweder unbeirrt die frühere Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts fortsetzten, oder sich der durch ihre genialeren Zeitgenossen begründeten neuen Richtung anzuschliessen suchten. Irren wir nicht, so mag dies letztere Verhältniss in ähnlicher Weise bei Praxias stattgefunden haben. Wir wissen von ihm, dass er die Giebelgruppen für den Apollotempel zu Delphi arbeitete, welche an der einen Seite den Gott sammt seiner Mutter, Schwester und den Musen, an der anderen den Untergang des Helios, nebst Dionysos und den Thyiaden enthielten. Da der Meister während der Ausführung seines Werkes starb, so wurde dasselbe durch einen andern athenischen Künstler, *Androsthenes*, vollendet. Man erkennt leicht, welche Regsamkeit die grosse Epoche des Phidias überall hervorrief, und wie man wetteiferte, nach dem Vorbilde von Athen auch an andern Orten Griechenlands die Tempel mit Bildwerken zu schmücken. Ehe wir indess näher betrachten, was uns von diesen Denkmälern geblieben ist, haben wir die übrigen Künstler Athens ins Auge zu fassen.

Praxias.

Andro-sthenes.

Andere Künstler Attica's.

So begreiflich es ist, dass ein Geist wie der des Phidias fast unwiderstehlich seine Umgebung in seine eigenen Bahnen mit hineinreisst, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass neben Phidias der etwas ältere Myron in Athen thätig war und ebenfalls einen bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen gewann. Zwar wird uns nur ein einziger Künstler ausdrücklich als Schüler jenes trefflichen Meisters bezeichnet; allein es konnte nicht fehlen, dass eine Anzahl von Talenten, deren Naturanlage sie mehr der myronischen Richtung zuführte, sich vorwiegend seinem Beispiele anschlossen. Dabei wird aber ebenso gewiss der hohe ideelle

Styl des Phidias auch ihren Werken meistens einen Hauch der gleichen Stimmung verliehen haben, ganz ähnlich wie wir auch den Geist Rafaels im sechzehnten Jahrhundert ebenso unwiderstehlich fast in allen Kunstschulen Italiens, unbeschadet ihrer eignen charakteristischen Entfaltung, eindringen und überall eine Modification der verschiedenen Richtungen bewirken sehen.

Lykios.

Lykios, der Sohn und Schüler Myrons, scheint gegen 420 geblüht zu haben. In diese Zeit wenigstens ist sein Hauptwerk, eine figurenreiche Erzgruppe zu setzen, welche die Bürger von Apollonia im ionischen Kleinasien wegen eines Sieges nach Olympia stifteten. Es war eine Freigruppe von dreizehn Figuren, auf halbkreisförmiger Basis aufgestellt. Sie schilderte den Moment vor dem Ausbruch des Kampfes zwischen Achill und Memnon. Die beiden Gegner standen auf den äussersten Flügelenden des Halbkreises kampfgerüstet und in Erwartung einander gegenüber. Die Mitte der Composition nahm Zeus ein, unter dessen höchster Aufsicht der Zweikampf vor sich gehen sollte. Neben ihm flehten die Mütter der beiden Heroen, Thetis und Hemera, den Vater der Götter um Beistand für ihre Söhne an. Zwischen dieser Mittelgruppe und den beiden Kämpfern waren vier Helden der Griechen eben so vielen der Trojer gegenübergestellt: Odysseus dem Helenos, als die Weisesten der beiden Heere, Menelaos seinem alten Todfeinde dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajas der Telamonier dem Deiphobos. Es lässt sich denken, dass jede Gestalt in scharfer lebensvoller Charakteristik durchgeführt war. Ausserdem wird von Lykios die Erzstatue eines Knaben mit dem Weihwasserbecken erwähnt und ein Räucherknabe, der verlöschendes Feuer wieder anbläst: offenbar Genrebilder, deren Motive der Künstler aus den Verrichtungen der Tempelknaben geschöpft hatte, wie die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die Donatello, Luca della Robbia und Andere singende oder Weihbecken haltende Chorknaben zu bilden liebten. Das Anblasen der Kohlen ist zudem eine Thätigkeit, die dem Künstler Veranlassung zu einem vielleicht gesteigerten Ausdruck derselben lebensvollen Natürlichkeit bot, wie sie an dem Läufer Ladas und dem Diskoswerfer seines Vaters so charakteristisch hervortrat.

Kresilas.

Einer verwandten Richtung scheint *Kresilas* angehört zu haben, ein jüngerer Zeitgenosse des Phidias. Wenigstens beweist die Statue eines Verwundeten, der in den letzten Zügen lag, und „an dem man sehen könne, wieviel vom Leben noch übrig sei“ eine nahe Beziehung zum Bildner des Ladas. Kresilas betheiligte sich auch mit Phidias, Polyklet und Phradmon an jenem Wettkampf in Amazonendarstellungen, von dem oben bereits die Rede war. Seine Amazone war verwundert, wie Plinius

erzählt, und desshalb glaubt man mehrere spätere Marmorwiederholungen, von denen die beste (Fig. 48) im Capitol zu Rom befindlich, auf sein Original zurückführen zu dürfen. Eine gewisse Schärfe der Behandlung der Körperformen und der Gewandung deutet allerdings auf ein Erzwerk zurück, und der Eindruck der in ihrer herben Jungfräulichkeit doch anmuthigen Gestalt würde ein ganz harmonischer sein, hätte die rechte Hand nicht in der Restauration eine gespreizte Stellung erhalten, die dem Motive wenig entspricht. Denn offenbar hebt die Amazone den Arm empor, um mit der linken Hand die Wunde ganz von dem Gewande zu befreien. — Von einem andern Werke des Kresilas, einem Speerträger, wissen wir nichts Genaueres; dagegen wird ein Portrait des Perikles höchlich gerühmt: es sei des Beinamens „der Olympier," den man dem grossen Staatsmann gab, würdig, und man sehe an solcher Darstellung, wie sie einen edlen Mann noch edler mache. Die schöne, ziemlich streng behandelte, in griechischem Marmor ausgeführte Periklesbüste der Glyptothek zu München ist vielleicht auf das Original des Kresilas zurückzuführen. Auch in London besitzt das Britische Museum, und in Rom der Vatican ähnliche Büsten des grossen Atheners.



Fig. 48. Amazone nach Kresilas. Capitol.

Styppax.

Myronischer Einfluss macht sich ferner bei dem Kyprier *Styppax* bemerklich, dessen Ruhm durch die Statue eines Sklaven begründet wurde, welcher beim Rösten von Eingeweiden das Feuer mit vollen Backen blasend anfachte: ein artiges Genrebild in der Art des Räucherknaben von

Strongylion

Lykios. Ebenso reiht sich diesem Künstlerkreise *Strongylion* an, geschätzt wegen seiner trefflichen Darstellung von Thieren, besonders von Stieren und Pferden. Von ihm war eine eherne Nachbildung des hölzernen trojanischen Rosses, dessen elf Fuss lange Basis sammt der Weihe-Inschrift und dem Künstlernamen man im Jahre 1840 auf der Akropolis wieder entdeckt hat. Ausserdem werden von diesem Meister Musenstatuen, eine schöne Knabenfigur und eine als „schönschenkelig" gepriesene Amazone erwähnt.

Kallimachos.

Endlich sind zwei Künstler anzufügen, die sich in ganz besonderen selbstgeschaffenen Bahnen bewegen. *Kallimachos* ist der eine, der sich durch übertriebene Sorgsamkeit und Künstlichkeit der Ausführung bemerklich machte, nie seiner Genauigkeit genug thun konnte und dadurch seinen ausgefeiltesten Werken, Statuen tanzender Lakonierinnen, allen Reiz der Unmittelbarkeit raubte. Seine Kenntniss, besonders sein technisches Geschick wird hochgerühmt, namentlich soll er in die Marmorbearbeitung die Anwendung des Bohrers eingeführt haben. Das Erechtheion besass von ihm einen kunstvollen goldenen Kandelaber, über welchem eine eherne Palme als Rauchfang bis an die Decke geführt war: ein Werk, das wohl mit der Vollendung des Erechtheions bald nach 409 gleichzeitig ist. Ausserdem wird er als Erfinder des zierlich reichen korinthischen Kapitäls genannt, was mit seiner ganzen Kunstrichtung wohl übereinstimmt.

Demetrios.

Sehr verschieden von ihm, und doch in gewissem Sinne verwandt erscheint endlich *Demetrios*, der um 420 thätig war und ein bemerkenswerthes Beispiel davon liefert, wie hart an die höchste Idealität eine krass realistische Abirrung der Kunst gränzen kann. Denn dieser Künstler war vornehmlich Portraitbildner, suchte aber in seinen Werken mehr die Aehnlichkeit, als die Schönheit zu erreichen, und verlor sich in eine kleinlich detaillirende, selbst das Hässliche nicht scheuende Ausführung. Seine Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos wird von Lucian so geschildert: „Hast Du ihn wohl gesehen, den Dickbauch mit kahler Glatze, halb entblösst vom Gewande, einzelne Haare des Bartes vom Winde bewegt, und die Adern so ausgeprägt, dass er einem Menschen gleicht wie er leibt und lebt?" Glücklicher Weise bewahrte der Genius der griechischen Plastik die damaligen Künstler vor einer Nachahmung dieses nüchternen Realismus, und Demetrios steht nur als wunderliche Ausnahme unter seinen Zeitgenossen da.

2. Die Denkmäler von Athen.

Werkstatt des Phidias.

Wenn wir im Folgenden einen Blick auf die trotz aller Zerstörung unvergleichlichen Werke werfen, welche lediglich die Tempel Athens zu

schmücken bestimmt waren, so haben wir vorweg uns über das Verhältniss Klarheit zu verschaffen, in welchem diese Denkmäler zur Thätigkeit der grossen Meister athenischer Plastik stehen. Da ist denn bei der Ausdehnung dieser Sculpturen, bei der Art ihrer Ausführung keinen Augenblick zu zweifeln, dass sie im Wesentlichen als Arbeiten der Werkstatt des Phidias und verwandter Meister anzusehen sind. Erwägen wir dazu, dass trotzdem diese Reste weitaus das Herrlichste ausmachen, was die Welt an plastischen Denkmälern aufzuweisen hat, so dürfen wir daraus einen ahnenden Rückschluss auf die unwiederbringlich verlornen Hauptwerke eines Phidias selbst machen. Wir werden dann leicht die Begeisterung des Alterthums für solche Wunderwerke der Kunst begreifen, deren Gleichen die Welt nicht wieder gesehen hat.

Sculpturen des Theseion.

Den Reigen eröffnen die Sculpturen des schönen Tempels, welchen man für das von Kimon dem Theseus errichtete Heiligthum gehalten hat. Obwohl diese Ansicht mit gewichtigen Gründen angefochten worden ist, sind doch ebenso bedeutende Zeichen vorhanden, die das Denkmal wenigstens der Kimonischen Zeit zusprechen. Wie wir von dem Baumeister keine Kunde haben, so schweigen auch die Nachrichten über die Bildhauer, welche die plastische Ausschmückung gearbeitet haben. Im Charakter dieser trefflichen Werke liegt Etwas, das die Vermuthung nahe bringt, der jugendliche Phidias habe einen bedeutenden Theil an ihrer Ausführung genommen. Doch wollen wir damit nur die Stufe angedeutet haben, welche sie im Verhältniss zu den Parthenonsculpturen einnehmen. Da die Gruppen der Giebelfelder völlig verschwunden sind, so haben

Metopen.

wir mit den Metopenreliefs zu beginnen*). Dieselben finden sich nur in den zehn Metopen der östlichen Seite und den je vier benachbarten der anstossenden Süd- und Nordseite. Alle übrigen Metopen sind glatt gewesen; vielleicht hatten sie aufgemalte Darstellungen, vielleicht auch waren sie ganz bildlos. Merkwürdig ist nun, dass die zehn Metopen der Vorderseite den Arbeiten des Herakles, die acht anstossenden dagegen den Thaten des Theseus gewidmet sind. Man sieht des Herakles Kämpfe mit dem nemeischen Löwen, der lernäischen Hydra, die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh, die Ueberbringung des erymanthischen Ebers, die Bändigung der Rosse des Diomedes, die Bezwingung des Kerberos, den Kampf mit Kyknos, die Gewinnung des Gürtels der Hippolyta, den Kampf mit dem dreileibigen Geryon und die Erlangung der Hesperidenäpfel. Die Scenen aus dem Leben des Theseus sind nicht alle mit Sicherheit zu bestimmen, doch erkennt man die Besiegung des Minotauros, die

*) Abgeb. in Stuarts' Antiquities III. Bd.

Einfangung des marathonischen Stieres, die Bändigung der krommyonischen Sau und die Bezwingung und Bestrafung mehrerer Räuber und Unholde, des Sinis und Anderer. Schöner konnte die griechische Kunst die Heroen nicht feiern, als indem sie die Thaten darstellte, durch welche jene die rohen Feinde der Kultur besiegten und einer höheren Gesittung die Bahn bereiteten. Zudem gab es für die Plastik keine günstigere Gelegenheit, lebensvolle Motive der Schilderung zu gewinnen, als in solchen Kampfscenen, wo die edle Menschengestalt durch ihre geschmeidigere, von höherer Intelligenz geleitete Kraft über die unbändigen Gebilde eines roheren Geschlechtes den Sieg davon trägt. Das ist denn in den Metopen des Theseion mit hoher Freiheit und kühner Meisterschaft durchgeführt. Jede Situation des Kampfes ist auf der Spitze des entscheidenden Momentes aufgefasst; die beiden kämpfenden Gestalten sind im Anstemmen des Ringens, im Gegeneinanderwirken so geschickt in's Gleichgewicht gesetzt, dass der Zuschauer voll Spannung im nächsten Augenblicke den Umschwung erwartet, der den Sieg herbeiführen muss. Wenn hier nicht Myron selbst vielleicht durch Entwürfe zu den Compositionen betheiligt war, so kann man sich kaum der Vermuthung entziehen, dass wenigstens ein Einfluss seiner Kunstrichtung hervortrete. Die lebendige Naturwahrheit der Formen, die mit einer strengen, grossartigen Behandlung verbunden ist, würde der Vorstellung, die wir von myronischer Kunst haben, wohl entsprechen. Mit spielender Leichtigkeit sind die schwierigsten Stellungen, die kühnsten Bewegungen durchgeführt, und man erkennt sogleich den grossen Fortschritt, wenn man diese Werke mit der noch gebundenen Auffassung in den Aeginetengruppen vergleicht. Auch die Körper sind flüssiger in der Formbezeichnung als dort, obwohl sie darum nicht minder kraftvoll ja nur um so grossartiger erscheinen.

Friese des Theseion.

Noch wichtiger vielleicht sind sodann die Friese, die sich im Pronaos und der Hinterhalle des Tempels befinden, und von denen der an der Vorderseite wieder ausgedehnter ist als der entgegengesetzte. Es sind die ersten umfassenderen Friescompositionen, die uns in der griechischen Plastik begegnen. Der Gegenstand des längeren östlichen Frieses ist ein Kampf zwischen bewaffneten und unbekleideten Männern, im Beisein von sechs thronenden Gottheiten. Wenn man in letzteren, weil sie in zwei Gruppen getheilt und einander entgegengewendet sind, die Beschützer der beiden Parteien vermuthet hat, so ist das gewiss grundlos. Diese Anordnung wird durch das Gesetz der symmetrisch aufgebauten zweiflügligen Composition bedingt; ausserdem hat der Bildner augenscheinlich durch die Abwechslung ruhiger und bewegter Gruppen seinem Fries eine grössere Mannichfaltigkeit des Rhythmus geben wollen. Ohne

Zweifel haben wir es mit einem Kampfe von Griechen gegen rohere Stämme zu thun, denn die unbekleideten Kämpfer vertheidigen sich mit grossen Felsblöcken gegen Jene. So sind denn die Götter auch gewiss die Beschützer der Griechen; Athena erkennt man auf der einen Seite leicht, und ihr schliessen sich noch eine weibliche und eine männliche Gestalt an, von denen die letztere sich zu lebhaftem Interesse, fast zum Eingreifen in den Kampf hingerissen zeigt. Ihnen gegenüber sieht man zwei männliche und eine schlanke, zarte weibliche Göttin. Die Frauengestalten sind ganz in schöne faltenreiche Gewänder gehüllt; bei den männlichen ist der Oberkörper entblösst und zeigt grossartige Formen, in



Fig. 49. Vom Friese des Theseustempels zu Athen.

denen eine durchaus ideale Auffassung bereits das Göttliche andeutet. Die Kampfscenen sind voll Leben und Frische, in grosser Mannichfaltigkeit der Motive; Siegen und Unterliegen schwankt zwischen beiden Parteien noch hin und her, so dass die Theilnahme des Beschauers wie in einem Drama aufs lebhafteste ergriffen wird. Dasselbe lässt sich von dem etwas kürzeren Friese der Westseite sagen, wo wir den Kampf der Athener und Lapithen gegen die Kentauren sehen (Fig. 49). Dieser Gegenstand ist der damaligen griechischen Kunst einer der geläufigsten und liebsten; er bot nicht allein einen grossen Reichthum an plastischen Motiven, sondern empfing ohne Zweifel auch eine tiefere symbolische Bedeutung in jener Zeit, die eben durch Besiegung der Perser den Beruf der Hellenen zur Beschützung der höheren Kultur von Neuem bewährt hatte. In diesem Friese sieht man keine Götter dargestellt; die

Composition bewegt sich aber in gleicher Weise so, dass ein symmetrisch rhythmisches Gesetz die Gruppen auf beiden Seiten beherrscht, ohne irgend die Freiheit der Bewegungen zu hindern. Vielmehr entfaltet sich auch hier ein frisch angespanntes Kampfestreiben, voll energischer, kühner Situationen, und nur in einer etwas monotonen Wiederholung derselben Kentaurenstellung lässt sich die architektonische Fessel leise erkennen. Das Relief tritt kräftig heraus und entspricht der lebensvollen Frische, welche diese herrlichen Compositionen durchdringt.

Fries des Niketempels.

In naher Verwandtschaft mit den Werken des Theseion stehen die Friesreliefs des kleinen ionischen Tempels der Athena Nike, oder der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin), der auf hoher Terrasse hart über dem Aufgange zur Akropolis schwebt und die Stirnseite der südlichen Burgmauer abschliesst. Wie dieser Theil der Mauer, so scheint auch das kleine Tempelchen unter Kimon erbaut zu sein.*) Seine Friessculpturen enthalten in kräftig behandeltem Relief an der Vorderseite eine Versammlung von stehenden und sitzenden Göttern, edle Gestalten, die aber zu stark zerstört sind, um eine Deutung zuzulassen. Die südliche und die nördliche Langseite zeigen Kämpfe von Griechen gegen Reiter in barbarischer Kleidung, namentlich in Hosen, und an der Westseite sieht man Kämpfe von Griechen gegen Griechen. Wir haben also mit der Darstellung einer Schlacht zu thun, in welcher Griechen, mit Persern verbunden, gegen die Athener kämpften, und das weist mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die Schlacht von Platää hin. Die Gruppen sind überaus lebendig bewegt, die Motive geistreich, neu, originell erfunden, die Scenen des Kampfes voll Mannichfaltigkeit in einem feurigen, kühnen Style, die Körper, soweit die arg verletzten Platten theils am Monumente selbst, theils im britischen Museum ein Urtheil gestatten, in edler fliessender Formbehandlung durchgeführt. Doch wiederholen sich manche Motive, was im Einklange mit der Haltung der Götter an der Ostseite auf eine noch nicht zu höchster Fülle und Freiheit der Phantasie vorgeschrittene Kunst deutet. Dagegen sind diese Sculpturen die ersten, welche in pentelischem Marmor ausgeführt wurden, während die am Theseion noch in parischem Marmor gearbeitet sind.

Sculpturen des Parthenon.

Unmittelbar an diese Werke reihen sich nun die grossartigen Sculpturen des Parthenon. Sie wurden von Phidias und seiner Schule bis

*) Die Anlage des Propyläenbaues, dessen südlicher Flügel offenbar mit Rücksicht auf den schon vorhandenen Niketempel minder weit ausladet als der nördliche, zwingt zur Annahme, dass der Niketempel früher, also noch zur Zeit der Kimonischen Verwaltung erbaut worden sei.

zum Jahre 437 ausgeführt, wo der Tempel vollendet dastand. Obwohl das Alterthum grössere und vielleicht auch prachtvollere Monumente besass, so ist doch niemals ein Denkmal geschaffen worden, welches an Adel und Schönheit künstlerischer Durchbildung dem Tempel der jungfräulichen Schutzgöttin auf der Akropolis von Athen sich vergleichen könnte. Vor allem muss der plastische Schmuck als das Vollkommenste bezeichnet werden, was jemals die Bildnerei für ähnliche Zwecke hervorgebracht hat, denn selbst die verstümmelten Ueberreste dieser unvergleichlichen Sculpturen sind von einer Herrlichkeit höchster Kunstvollendung, der sich nichts Anderes an die Seite stellt.

Schicksale des Tempels.

Leider hat der Bau im Laufe der Zeiten so arge Verwüstungen erfahren, dass wir über den ganzen Zusammenhang seines so überaus umfassenden plastischen Schmuckes nicht mehr ins Klare kommen können. Wieviel die Umwandlung in eine christliche Kirche und dann 1456 in eine türkische Moschee an den Bildwerken zerstört hat, wissen wir nicht; da aber im 17. Jahrhundert die mittlere Gruppe der östlichen Giebelsculpturen bereits fehlte, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe dem ersten christlichen Eifer zum Opfer gefallen. Das beklagenswertheste Verhängniss traf aber den Parthenon, als im Jahre 1687 die Venezianer die von den Türken besetzte Akropolis belagerten. Eine Bombe schlug durch das Marmordach des Tempels und traf das in demselben von den Türken angelegte Pulvermagazin, dessen Explosion den Bau in zwei gesonderte Ruinenmassen auseinanderriss. Als die Venezianer dann die Akropolis betraten, suchten sie, hingerissen von der Schönheit der Bildwerke, nach Kräften davon zu plündern. Vor allem strebten sie nach dem Rossegespann der Athena im westlichen Giebel, dessen feurige Lebendigkeit sie am meisten begeisterte. Allein beim Herablassen der kolossalen Marmorrosse stürzten dieselben durch Unvorsichtigkeit herab und wurden an dem felsigen Boden der Akropolis in tausend Splitter zerschellt. Andere kleinere Theile wurden von Einzelnen entführt und sind in neueren Zeiten zum Theil in entlegenen Gegenden, z. B. ein Kentaurenkopf von einer Metope in Kopenhagen, wieder zum Vorschein gekommen. Eine neue Beraubung erging im Jahre 1801 über den Parthenon, als dem Lord Elgin durch einen Ferman des Sultan gestattet wurde, nach Belieben Kunstwerke aus Griechenland zu entführen. Obwohl dabei mit so roher Rücksichtslosigkeit verfahren wurde, dass man vom Erechtheion eine Säule aus der östlichen, und eine Karyatide aus der südlichen Vorhalle herausriss, so ist doch, seitdem die englische Nation diese Werke angekauft und im britischen Museum würdig aufgestellt hat, sowohl für das Studium wie für die Erhaltung dieser Meisterwerke besser gesorgt, als

wenn dieselben zu Athen geblieben wären. Suchen wir nun aus der Betrachtung der Reste eine Anschauung von der Idee und der Bedeutung des Ganzen zu gewinnen.

Die Giebelgruppen.

Wir haben dabei mit den Statuengruppen der beiden Giebelfelder zu beginnen. Was von ihnen noch erhalten ist, befindet sich fast ohne Ausnahme im britischen Museum; doch sind diese Reste so lückenhaft, dass wir aus ihnen allein keine Anschauung, kaum eine Vermuthung über die Compositionen haben würden und uns mit der kurzen Notiz des Pausanias begnügen müssten, dass der vordere Giebel sich auf die Geburt der Athena, der westliche auf den Streit der Göttin mit Poseidon über das attische Land beziehe. Zum Glück kam aber kurz vor der Zerstörung des Parthenon der französische Maler Carrey im Jahre 1672 nach Athen und nahm Zeichnungen der Sculpturen, die sich in der Bibliothek zu Paris befinden und den wichtigsten Anhaltspunkt für die Betrachtung der Giebelgruppen gewähren.

Ostgiebel.

Vom östlichen Giebel sah aber auch Carrey nur noch die Gruppen in den beiden Ecken, während die Haupt- und Mittelgruppe



Fig. 50. Gruppe vom Ostgiebel des Parthenon. Britisches Museum.

schon damals spurlos verschwunden waren. Da aber der Künstler hier die Geburt der Athena dargestellt hatte, so müssen wir uns denken, dass dieselbe als eben vollzogen aufgefasst war, und dass Athena in jungfräulicher Hoheit unter einer Gruppe staunender Götter erschien. Aber auch der Welt, dem attischen Lande, musste das frohe Ereigniss verkündet werden: deshalb sieht man an der rechten Giebelseite die Götterbotin Iris in eilendem Laufe bei einer erwartungsvoll dasitzenden Gruppe von zwei weiblichen Gestalten ankommen. In diesen beiden edlen Frauen, die sich lebhaft erregt der Botin zuwenden, glaubt man die attischen Horen Thallo

und Auxo zu erkennen, während der neben ihnen ausgestreckte Jüngling der Landesheros Theseus zu sein scheint. In der linken Giebelseite ist es die bei Carrey fehlende, aber neuerdings glücklich wieder aufgefundene geflügelte Nike, welche die frohe Botschaft einer Gruppe von drei wunderbar schönen weiblichen Gestalten überbringt. In ihnen erkennt man die Kekropstöchter Pandrosos, Aglauros und Herse. Die eine ruht leicht hingegossen der Schwester im Schoosse (Fig. 50), während die dritte der Götterbotin zugewendet ist. Die äussersten Ecken endlich sind in geistvoller Weise rechts durch den aufsteigenden Helios, links durch die hin-



Fig. 51. Theseus-Torso. Vom Ostgiebel des Parthenon. Britisches Museum.

absteigende Nacht mit ihren Rossgespannen ausgefüllt, als wolle der Künstler sagen: mit Athena's Geburt schwindet die Nacht und ein neuer Tag bricht an.

Westgiebel.

Der westliche Giebel, der bei Carrey noch fast ganz erhalten, gegenwärtig aber nur in wenigen Bruchstücken vorhanden ist, zeigte in der Mitte die streitenden Götter Athene und Poseidon. Vergeblich hatte letzterer durch den in den Boden gestossenen Dreizack die Salzquelle hervorspringen lassen: Athene hat ihn durch Erschaffung des Oelbaums besiegt, und nun wenden sich nach erfolgter Entscheidung beide Götter wie erzürnt von einander. Poseidon eilt in zorniger Bewegung zu seinem Wagen zurück, dessen Hippokampen-Gespann von seiner Gemahlin Amphitrite gehalten wird. In ihrer Begleitung bemerkt man eine Meergöttin, vielleicht die Thetis. Auf der andern Seite eilt Athene siegesfroh ihrem harrenden Rossegespann zu, welches von einer schön bewegten weiblichen

Gestalt im Geleite des Ares gehalten wird. Zwischen beiden Kämpfenden in der Mitte des Giebels ragte als Siegeszeichen der eben aufgeschossene Trieb des Oelbaumes empor, von welchem neuerdings ein Bruchstück gefunden worden ist. Dem Gefolge der Athene schliesst sich zunächst Kora an, den Knaben Jakchos an der Hand, der in lebhafter Freude sich der sitzenden Demeter zuwendet. Wir haben hier die altattischen Gottheiten von Eleusis, ein würdiges und passendes Gefolge für Athene. Dann folgt die noch in Athen befindliche schöne Gruppe, in welcher man Kekrops und seine Gemahlin erkannt hat, ebenfalls in lebendiger Theilnahme der Hauptgruppe zugewandt. In der äussersten Ecke lagert zur Bezeichnung des attischen Lokales die Gestalt des Flussgottes Kephisos, der sich gleichfalls froh erregt auf den linken Arm gestützt empor richtet. Auf der andern Seite sieht man im Gefolge Poseidons zunächst Leukothea mit ihrem Sohne sitzen, sodann weich hingestreckt Thalassa, die Meergöttin, auf ihrem Schoosse die lieblich nackte Gestalt der meerentstiegenen Aphrodite, und hinter ihr schliesst eine sitzende weibliche Gottheit das Gefolge ab. In der äussersten Ecke endlich sieht man zwei engverbundene Gestalten, die in sinnreicher Weise als der Flussgott Ilissos und die Quellnymphe Kalirrhoe gedeutet werden, deshalb so innig vereint, weil diese Quelle im Bette des Ilissos entspringt.

Styl dieser Werke.

So gering die Reste sind, die uns von all dieser Herrlichkeit geblieben, so unvergleichlich ist jeder, auch der kleinste Theil des noch Vorhandenen. Muss schon die Composition im Ganzen, so weit wir sie noch zu erkennen vermögen, wegen ihrer grossartigen Freiheit und Lebendigkeit, wegen der genialen Leichtigkeit, mit der in ihr die architektonischen Bedingungen erfüllt und alle Schwierigkeiten überwunden sind, zu staunender Bewunderung hinreissen, so wächst diese Empfindung noch bei der Betrachtung jeder einzelnen Gestalt. Erhabener und gewaltiger, aber zugleich anmuthiger und schöner sind nie wieder plastische Werke ausgeführt worden. Es lebt eine unvergängliche Jugendschönheit in allen Formen; die Natur ist so gross und mächtig aufgefasst, dass man ein Geschlecht höherer Wesen, ein Geschlecht von Göttern zu erblicken glaubt. Durch den Gegensatz bekleideter weiblicher und nackter männlicher Gestalten bietet sich eine Fülle wirksamster Contraste dar; aber auch ausserdem sind die feinsten Unterschiede in so scharfer Charakteristik hervorgehoben, dass Alles wie aus der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes geflossen scheint. Wie hochgewaltig ist selbst der zerschmetterte Rest des Poseidon-Torso's, wie erkennt man aus dem mächtigen Gefüge der Formen, aus dem Bau der Muskeln, aus den zorngeschwellten Adern des Oberarms den durch seine Niederlage leidenschaftlich bewegten Beherr-

scher der Meerfluth! Welche jugendliche Schönheit und Kraft spricht sich in den Formen des bequem hingelagerten Theseus aus, der in ganzer Herrlichkeit bis auf die Hände, die Füsse und die Nase erhalten ist! Wie grossartig und lebensvoll, wenn auch ungleich mehr zerstört, ist der Körper des Ilissus, der ebenfalls ruhig gelagert ist, aber in unvergleichlicher Wahrheit der Bewegung auf den linken Arm gestützt, den Oberkörper emporhebt, um auszusprechen, dass kein Theil des attischen Landes unbewegt bleibt bei dem wichtigen Ereigniss; ja wie gewaltig ist selbst Helios charakterisirt, von dem der Künstler nur den nervigen Arm und den aus den Fluthen auftauchenden Kopf geben konnte, wenig und doch vollkommen genügend, um die göttliche Kraft zu zeigen, welche die feurigen Sonnenrosse zu bändigen vermag. Und wie prächtig sind endlich die Köpfe dieser Rosse selbst, die feurig, lebensprühend aus den Wogen auftauchen und deren muthiges Schnauben aus den weit geöffneten Nüstern man zu hören glaubt. Ebenso herrlich ist der gleichfalls erhaltene Kopf des einen Rosses der Nacht, der gleich jener die tiefste anatomische Kenntniss mit der kühnsten und freiesten Formbehandlung paart. Nicht minder wahr ist in den bekleideten weiblichen Figuren das Leben und die Bewegung der Formen durch das reichste und anmuthigste Spiel der Gewänder nur um so reizender ausgedrückt, am vollkommensten vielleicht in den Gestalten der Aglauros und Herse, deren grossartige Schönheit durch den Fluss der feingefalteten Gewänder hindurchleuchtet. Ebenso vortrefflich ist die neben ihnen sitzende Gestalt der Pandrosos, die an fliessender, zierlicher Behandlung des Gewandes und der weichen jugendlich blühenden Körperformen den beiden Schwestern gleichkommt. Aber auch die beiden sitzenden attischen Horen auf der andern Seite desselben Giebelfeldes sind von derselben Schönheit, nur dass die ebenfalls sehr reichen Gewänder etwas einfacher, nicht ganz so zierlich fein ausgearbeitet sind, wie jene. Auch bemerkt man, dass an ihnen, sowie an der heraneilenden Iris die Rückseiten um einen Grad flüchtiger behandelt sind, als die Vorderseiten, während sonst alle diese Statuen, selbst in den Theilen, die gar nicht für die Anschauung bestimmt waren, mit derselben sich stets gleichbleibenden, nirgends ermattenden künstlerischen Vollendung durchgeführt sind.

Ueberhaupt hat sich nie wieder die sorgfältigste Zierlichkeit der Ausführung mit höchster Einfachheit einer erhabenen Formensprache so vereinigt, wie hier. Das erkennt man selbst an dem kleinen Bruchstück der Athene vom westlichen Giebel, von welcher nichts als die rechte Hälfte der Brust und der Ansatz des dazu gehörigen Armes erhalten ist: genug, um die göttliche Erhabenheit der ganzen Gestalt zu ah-

nen.*) Diesen Werken gegenüber, die doch nur aus der Werkstatt des Phidias stammen, begreift man, dass die Alten als Kennzeichen seiner Werke Grossartigkeit der Conception und höchste Sorgfalt der Ausführung bezeichneten. Von den Köpfen ist zu wenig, und dies Wenige zu stark verstümmelt auf uns gekommen; der des Theseus und zwei im Louvre befindliche Frauenköpfe sind aber von einer Weichheit und Kraft, einer Grossheit der Formbehandlung und einem Adel des Ausdrucks, dem keine spätere Schöpfung sich vergleichen lässt.

Metopen des Parthenon.

Eine zweite überaus umfangreiche Reihe plastischer Werke bieten die zweiundneunzig Metopen des äusseren Tempelfrieses dar, deren jede eine Reliefcomposition enthielt. Von diesen sind neununddreissig noch am Tempel vorhanden, siebzehn im britischen Museum, eine im Louvre, eine andre neuerdings (1838) nachträglich aufgefundene in Athen. Ausserdem enthalten die Carrey'schen Zeichnungen noch eine grosse Anzahl jetzt zerstörter Metopen. Dennoch ist die Zerstörung selbst der erhaltenen meistens eine so erhebliche, dass über den inneren Zusammenhang, den leitenden Gedanken des Ganzen uns kein Urtheil mehr zusteht. Ein grosser Theil der von der Südseite herrührenden zeigt Scenen aus den Kentaurenkämpfen; andre enthalten mythische und heroische Gestalten, theils friedlich verbunden, theils im Kampfe. Vor Allen bedeutend und meistens am besten erhalten sind die Darstellungen aus der Kentauromachie (Fig. 52 u. 53). Man sieht die derben, bärtigen, kraftvollen Thiermenschen schöne Frauen rauben und im Triumphe davon tragen oder mit elastischen, edelgebauten Jünglingen im Kampfe begriffen. Bald trägt der Letztere, bald sein halb thierischer Gegner den Sieg davon. Einmal sprengt der Kentaur in wildem Triumph über den Leichnam seines erschlagenen Gegners hinweg; meistens aber steht der Kampf in der Schwebe, und wie beim Theseustempel ergreift diese Ungewissheit der Entscheidung den Beschauer mit spannender Erregung. Diese Scenen sind höchst energisch aufgebaut, kühn gegipfelt, in scharfer Berechnung des Gleichgewichts der Gruppen, sodass man auch hier wieder unwillkürlich wie beim Theseion an andere Schuleinflüsse, namentlich die des Myron erinnert wird. Dass hier nicht bloss in der Ausführung, sondern auch in der Composition, der Auffassung und dem geistigen Ausdruck ganz verschiedene Hände zu erkennen sind, muss jedem unbefangenen

---

*) Dagegen möchte ich dem ebenfalls im britischen Museum befindlichen angeblichen Bruchstück des Kopfes der Athena (Nr. 101) wegen der scharfen und harten, dabei trocknen und strengen Behandlung der Formen, namentlich des Haares keinen Platz unter den Parthenon-Sculpturen zugestehen.

Beobachter einleuchten. Phidias kann diese Metopen nicht selbst entworfen haben: vielmehr wurde wohl, nach Festsetzung des Inhaltes der einzelnen Tafeln, den verschiedenen Künstlern bei der Composition und der Ausführung derselben freie Hand gelassen. Einige dieser Scenen sind unübertrefflich componirt, voll Feuer und Kühnheit, meisterlich den Raum ausfüllend, und die Gestalten in grosser Energie, aber auch in edler Formvollendung behandelt, die selbst dem Halbthiere einen Hauch von Schönheit, ja von kraftvoller Anmuth leiht. Andere sind sichtlich mit Mühe und nicht ohne Zwang in den Raum hineingestellt, ohne ihn angemessen auszufüllen; die Behandlung der Formen hat etwas Strenges,

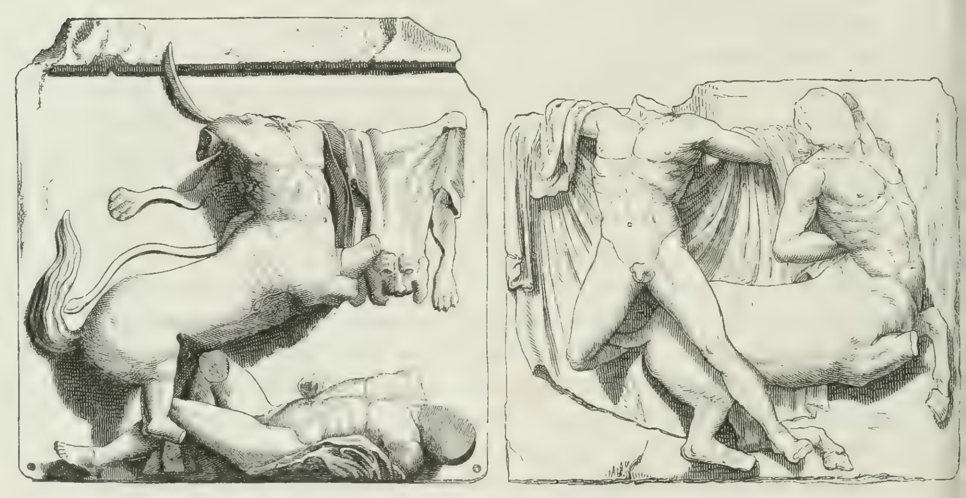


Fig. 52 und 53 Metopen vom Parthenon. Britisches Museum.

Hartes, selbst Alterthümliches, die Bewegungen erscheinen theils eckig, theils ohne Schwung, und den Kentauren fehlt in den etwas wilden, langbärtigen Köpfen, wie in den Leibern ein edleres Gepräge. Die Vermuthung liegt nahe, dass solche Tafeln von Künstlern herrühren, die noch aus der älteren Schule stammten und dem Geiste der neuen von Phidias geschaffenen Kunst nicht ganz zu folgen vermochten. Das sehr kraftvolle, gegen zehn Zoll ausladende Relief, das in einzelnen Theilen, z. B. den Beinen, sich völlig frei vom Grunde löst und eine staunenswerthe Kühnheit der technischen Behandlung verräth, erinnert an die Reliefs vom Theseustempel; doch sind an den schönsten Parthenonmetopen die Körper feiner detaillirt, lebendiger entwickelt und schärfer modellirt als dort. Die weiblichen Gestalten sind durchweg nicht so ge-

lungen, wie die der Männer und der Kentauren. Man hat zu diesen Metopen Künstler verwendet, die im Kräftigen, Männlichen glücklicher waren als im Zarten, Anmuthigen, und auch dies würde durch Einflüsse Myronischer Kunst sich wohl erklären.

Der Fries des Parthenon.

Endlich ist des Frieses zu gedenken, der in einer Ausdehnung von 522 Fuss innerhalb der den ganzen Tempel umgebenden Säulenhalle die Cellamauern umzog. Seine Marmorplatten befinden sich grösstentheils im britischen Museum, und da im Ganzen über 400 Fuss davon erhalten sind, so lässt sich über Idee und Zusammenhang der Composition genügend



Fig. 51. Vom Parthenonfries. Britisches Museum

urtheilen. Der Fries stellt den Festzug dar, welcher am Schlusse der Panathenäenfeier zur Akropolis hinaufzog, um der Göttin das von athenischen Jungfrauen gewebte und gestickte Gewand, den Peplos, zu überbringen. Es war das höchste Fest der Athener, ebensowohl von religiöser als politischer Bedeutung; es vereinte in dem herrlichen Zuge Alles, was die erste Stadt Griechenlands von Jugend, Schönheit, Adel und Ehrwürdigkeit in sich schloss, um der jungfräulichen Beschützerin der Stadt zu huldigen. Schöner konnte der Künstler die Bestimmung des Festtempels nicht ausprägen, als indem er an seinen Flächen die Prozession der Panathenäen darstellte. Der Geist aber, in welchem er diese Aufgabe auffasste und durchführte, zeugt aufs Klarste von dem hoch idealen Sinne des Phidias. Desshalb ordnete er an der Ostseite, als der Seite des Einganges, eine hehre Götterversammlung an, in deren Beisein die

Uebergabe des Peplos an die Vorsteher des Tempels stattfindet. Ihnen schliessen sich Beamte und Herolde an, auf welche Reihen edler attischer



Fig. 55. Reiter vom Parthenonfries. Britisches Museum.

Jungfrauen folgen. Der Zug setzt sich an der südlichen und nördlichen Langseite gleichmässig fort, indem er von beiden Punkten der Eingangshalle zustrebt, als habe er an der westlichen Seite sich in zwei Züge ge-



Fig. 56. Vom Fries des Parthenon. Britisches Museum.

theilt. Es folgen Opferstiere und Widder mit ihren Führern, dann Gruppen von Männern und Frauen, zum Theil mit Opfergaben, die sie in Körben und schönen Gefässen auf dem Kopfe tragen (Fig. 54). Ihnen schliessen

sich Flöten- und Kitharspieler an, die einem Zuge von Männern und von Viergespannen, vermuthlich den Bewerbern in den musischen und gymnischen wie in den Wettkämpfen zu Wagen, voranschreiten. Den Schluss beider Langseiten bilden die herrlichen Gruppen der berittenen athenischen Jünglinge (Fig. 55), und an der Westseite endlich sieht man andere noch in Vorbereitungen, im Aufzäumen, Bändigen und Besteigen der Pferde beschäftigt (Fig. 56).

Künstlerische Bedeutung des Frieses.

Es würde ein vergebliches Beginnen sein, die wahrhaft unermessliche Fülle von Schönheit auch nur anzudeuten, die in dieser herrlichsten aller Friescompositionen zu Tage liegt. Bedenken wir aber, wie monoton solche Prozessionen von der orientalischen Kunst dargestellt werden, und vergleichen wir damit die unerschöpfliche Kraft der Phantasie, die Mannichfaltigkeit, das reizend bewegte Leben, den Wechsel von ruhiger Anmuth, feierlicher Würde, frischer Lebendigkeit und sprühender, geistvoller Bewegung, die in den unzähligen Gestalten dieses Frieses vor uns hintreten, so erkennen wir, dass nur dem grössten Meister einer völlig frei gewordenen Kunst solch Werk gelingen konnte, und auch nur da gelingen konnte, wo ein in Schönheit heranblühendes, von der Freiheit erzogenes, in edler Sitte und Bildung glänzendes Volk wie das athenische jener Zeit sich dem Künstlerauge als schönster Stoff darbot. So ist denn Alles so schlicht, einfach natürlich, so heiter lebendig, dass man in die Strassen und die Plätze des damaligen Athens sich versetzt glauben möchte; aber zugleich ruht auf allen Gestalten der Zauber einer hohen Festfreude und der verklärende Abglanz von der Gegenwart der Götter. Betrachten wir nur zunächst die Gruppe der letzteren, wie sie auf ihren Sesseln an der Ostseite des Zuges harren (Fig. 57): sie sind zwanglos, in behaglicher Ruhe hingegossen, in den reizendsten, natürlichsten Stellungen, wie die auf die Armlehne des Thrones gestützte Gestalt des Zeus, dem Hera eben ihr Antlitz entschleiert; oder wie der neben Demeter sitzende schöne Jüngling, der das rechte heraufgezogene Knie mit beiden Händen in leise schaukelnder Stellung umspannt; oder auch wie jenes jugendliche Paar, das traulich Schulter an Schulter lehnt. Aber welch ein Adel, welche stille Hoheit ist doch über diese Gestalten ausgegossen! Ueberall hat der Künstler die mannichfachste Naturbeobachtung zu Hülfe genommen, und in der Ungezwungenheit, leichten Anmuth und Sicherheit der Stellungen jene Göttergruppe des Theseustempels weit übertroffen: doch hebt seine grosse Auffassung selbst das unscheinbarste Motiv alltäglichen Lebens in die Sphäre hoher Idealität. Dasselbe gilt von allen Gruppen dieser grossen Friescomposition, und man braucht nur die Züge der langsam und sittig daherschreitenden Jungfrauen zu betrachten, um

über den Genius eines Meisters zu staunen, der selbst in eine so gleichartige, gebundene Bewegung die köstlichste Schattirung zu bringen weiss. Ebenso bewunderns würdig sind die Reiterschaaren, die mit ihrem feurigen Leben, ihrer leichten Haltung auf den muthigen Rossen immer neue Motive der Bewegung zeigen. So unversieglich ist die Erfindungsgabe des Meisters, dass unter all den Hunderten von Gestalten nicht zwei einander gleiche getroffen werden. Einem grossen Musiker gleich weiss er selbst das einfachste Thema zu wunderbarem Reichthum



Fig. 57. Göttergruppe vom Parthenonfries. Britisches Museum.

zu entfalten und aus unscheinbarem Keime eine volle Blüthenpracht von Schönheit erspriessen zu lassen.

Schöpfer des Frieses.

Dass nur von Phidias selbst dieser Fries herrühren könne, wird schwerlich bezweifelt werden. Die Vollkommenheit der Zeichnung, die Zartheit der Umrisse, die Feinheit der Flächenbehandlung bei einem Relief, welches so flach ist, dass es nirgend mehr als drei Zoll aus dem Grunde hervorspringt, das Alles deutet darauf hin, dass der Meister für einen grossen Theil des Frieses sogar die Modelle selbst vollendet habe. Man darf nur z. B. bei einzelnen Reitern das Bein und den Fuss sehen, die hinter dem Rosse hervor sichtbar werden, diese fast hingehauchte und doch so unnachahmliche Wärme und Wahrheit der Natur, dies flüssige, weiche und doch so markige, elastische Leben der Glieder, um solche Werke des höchsten Meisters würdig zu halten. Indess dürfen wir auch nicht verschweigen, dass in den der Westseite angehörenden

Theilen einige Tafeln bei derselben Frische und Schönheit des Entwurfes doch eine geringere Ausführung zeigen, welche sich durch etwas trocknere und schärfere Formbehandlung, und selbst durch einige Härten der Zeichnung, z. B. zu lange Beine und zu schmächtigen Leib eines Pferdes, sowie eine gewisse Ungelenkigkeit am Halse des sich mit dem Kopfe am Vorderfuss reibenden Rosses und dergleichen ausspricht. Wir haben uns bei der Ausdehnung des Werkes indess nicht sowohl über solche kleine Ungleichheiten zu wundern, als vielmehr darüber, dass dieselben nur in so geringem Masse auftreten und für das Ganze fast unmerklich bleiben. Erwägen wir zum Schlusse noch, dass die Parthenonsculpturen aus dem schwer zu bearbeitenden, weil in vielen parallelen Streifen brechenden pentelischen Marmor sind, während noch die Bildwerke am Theseion aus dem viel bequemeren parischen Marmor bestehen, so kann dies nur beitragen, die hohe allseitige Durchbildung der Schule des Phidias auch in diesem Punkte zu bezeugen.

Andere Werke.

Mit der Vollendung des Parthenon hat zwar die höchste Blüthe athenischer Plastik ihren Abschluss gefunden, doch knüpfen sich mehrere andere künstlerische Unternehmungen fast unmittelbar daran, in denen man eine Fortsetzung und Fortbildung der dort bereits zur Vollendung gelangten Richtung zu erkennen hat. Den Parthenonsculpturen zunächst scheinen mir die Reliefs an der Balustrade der Terrasse zu stehen, welche den Niketempel trägt. Obwohl diese jetzt in der Cella des kleinen Tempels aufbewahrten Werke stark zerstört sind, erkennt man doch so viel, dass sie geflügelte Siegesgöttinnen darstellen, die in verschiedenen Handlungen begriffen sind. Zwei dieser anmuthvollen Gestalten bringen einen Stier herbei, den die Eine zu bändigen sucht, während die Andere dem Stosse des wild sich sträubenden Thieres durch eine rasche Wendung ausweicht. Eine Andere löst, indem sie den rechten Fuss emporzieht, die Sandale desselben, als wolle sie eben zur Betretung eines Heiligthums sich bereiten (Fig. 58). Eine Vierte und, soviel die geringen Reste erkennen lassen, eine Fünfte scheinen beschäftigt, ein Siegesdenkmal aufzurichten und zu schmücken (Fig. 59). Dadurch wird die Vermuthung nahe gebracht, dass es sich in der ganzen Composition um die Feier eines Sieges gehandelt, und dass das Tropäon mit den beiden dasselbe errichtenden Nikegestalten den Mittelpunkt der Darstellung gebildet habe.*) Der Künstler ist darin offenbar ein Nachfolger des Phidias, dass er die mannichfachen Stellungen, welche eine solche Feier bietet, mit bezaubernder

Balustrade des Niketempels.

*) *A. Michaelis*, in Gerhard's Denkm. und Forschungen 1862, S. 249 ff. stellt diese ansprechende Vermuthung auf.

Anmuth und Frische aufzufassen weiss, wie denn namentlich die sandalenlösende Nike das Muster einer fein bewegten, geistreich dargestellten jugendlich elastischen Gestalt ist. Aber darin geht unser Künstler schon beträchtlich über Phidias hinaus, dass er das Reizende der Körperform mit allen Mitteln einer bereits zum Raffinirten neigenden Technik zur Anschauung bringt. Daher die auf den Effekt der durchscheinenden Glieder angelegten Gewandungen mit ihrem überreichen, überzierlichen,

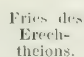


Fig. 58 und 59. Reliefs von der Brüstung des Niketempels. Athen.

zum Theil fast überladenen Faltenwurf. Es versteht sich, dass dies nur im Vergleiche mit den edelsten, reinsten Werken des Parthenon gesagt ist, denn im Uebrigen sind diese anmuthigen Reliefgebilde voll köstlicher Schönheit. Mit dem Charakter dieser Werke würde es gut vereinbar sein, wenn man*) die Vermuthung aussprechen wollte, dass dieselben möglicher Weise mit dem durch Mnesikles (436—31) ausge-

*) Mit *A. Michaelis* a. a. O. 267.

führten Propyläenbaue in Zusammenhang stehen. Dann fielen sie in die Zeit, wo Phidias in Olympia verweilte, und wären vielleicht die Arbeiten eines der durch ihn herangebildeten jüngeren Künstler.



Fries des Erechtheions.

Nur dürftige Reste sind uns endlich von dem Friese erhalten, der den eleganten Prachtbau des Erechtheions umzog; dagegen haben wir das bestimmte Datum, dass noch im Jahre 408, also während der Wirren des peloponnesischen Krieges, an diesem Monumente gebaut wurde, ja eine marmorne Baurechnung hat uns sogar die Namen mehrerer Marmorarbeiter und den Preis, der ihnen für die Ausführung der einzelnen Friesfiguren bezahlt wurde, aufbewahrt. Wir gewinnen dadurch einen interessanten Einblick in die Art des damaligen künstlerischen Schaffens und der Ausführung solcher umfangreichen Compositionen. Leider wurde bei diesem Friese das von dem gewöhnlichen Gebrauch abweichende Verfahren beobachtet, dass die einzelnen aus pentelischem Marmor gearbeiteten Figuren mit metallenen Klammern auf die aus schwärzlichem eleusinischen Stein gefertigten Platten des Frieses angeheftet wurden, wodurch selbst die geringen noch aufgefundenen Bruchstücke sogar aus allem Zusammenhange gerissen erscheinen. Indess sieht man aus ihnen wie aus den Benennungen der Rechnung, dass wahrscheinlich auch hier die Vorbereitungen und die Scenen eines Festzuges, ebenfalls in der Gegenwart von Göttern, dargestellt waren. Der Styl der stark verletzten Gestalten ist noch voll Schönheit, Adel und selbst Grossartigkeit; doch tritt in der Gewandung eine Häufung des Faltenwurfs und ein Streben nach Effekt hin und wieder hervor.



Fig. 60. Karyatide vom Erechtheion. Athen.

Karyatiden.

Von köstlicher Anmuth sind sodann die sechs Karyatiden, Bilder von edlen athenischen Jungfrauen, welche die leichte Decke der südlichen Vorhalle des Tempels tragen. Ruhig und in langsam angezogenem Schritt scheinen sie, weihevoll und gesammelt, wie in einem feierlichen Zuge einherzuschreiten, voll Anmuth und heiterer Festfreude, in vollendet schönen, gross behandelten Formen, kräftig und zart, Ruhe und Bewegung in schönem Rhythmus vereinend: beseelte, lebensvolle Stützen für die Baldachindecke der zierlichsten aller Tempelhallen. (Fig. 60.)

3. Künstler und Kunstwerke im Peloponnes.

Polyklet.

Neben Athen tritt in dieser Zeit Argos als Mittelpunkt einer zweiten bedeutenden Schule auf. An der Spitze derselben steht des Phidias jüngerer Zeitgenosse und Mitschüler bei Ageladas, *Polyklet* von Sikyon. In ihm gipfelt die Kunstrichtung des Peloponnes und gelangt zur Höhe vollendeter Freiheit. Gegenüber dem Idealismus der attischen Schule haben die Plastiker des Peloponnes stets mehr den künstlerisch durchgebildeten Naturalismus als Ziel verfolgt. Polyklet nimmt mit hoher Begabung dieses Streben auf und verleiht ihm diejenige Vollendung, deren dasselbe fähig war. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt nicht sowohl in Idealschöpfungen als vielmehr in der unübertrefflichen Durchbildung menschlicher Körperschönheit. Vor Allem ist es die elastische, durch Gymnastik harmonisch entwickelte Schönheit männlicher Jugend, die er darzustellen liebt. Seine berühmtesten Werke gehörten dieser Gattung an. So der Speerträger (Doryphoros) und mehr noch der Diadumenos, ein schöner Jüngling von mehr weichen, wie jener erste von mehr kräftigen Formen, beschäftigt, die Binde um das Haupt zu knüpfen. Von der leichten Anmuth dieser Gestalt geben spätere Marmornachbildungen, wie die im Palast Farnese zu Rom, eine Vorstellung (Fig. 61). Nicht minder berühmt war ein Apoxyomenos, d. h. ein Athlet, der mit dem Schabeisen sich von dem Staube der Palästra reinigt; ferner zwei nackte Knaben, die mit

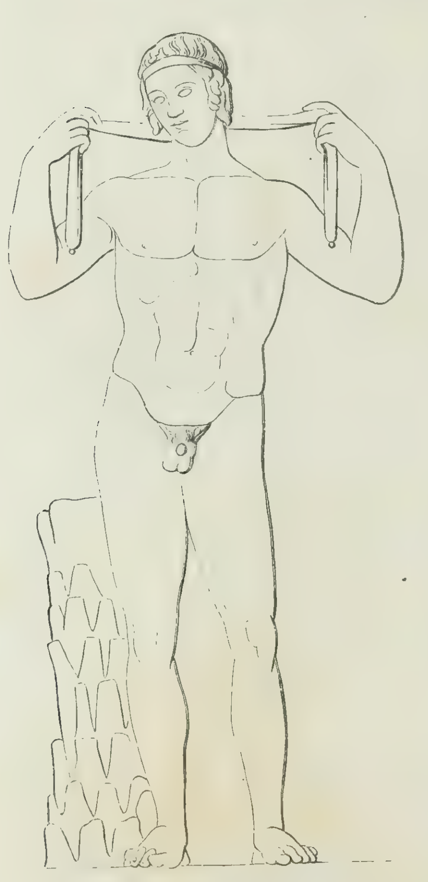


Fig. 61. Diadumenos, nach Polyklet. Pal. Farnese zu Rom.

Würfeln spielten, wegen ihrer hohen Vollendung von Manchen für das vorzüglichste Werk des Alterthums gehalten; endlich zwei Kanephoren und die Amazone zu Ephesus, mit welcher er den Phidias und andere Meister besiegt haben soll.

Kunstgeist Polyklets.

Soviel erkennen wir aus dieser Uebersicht, dass Kraft, Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit vorzüglich den Werth solcher Polykletischer Werke ausgemacht haben. So sehr aber lag ihm an der Lebenswahrheit der Formen, der Richtigkeit und Harmonie der Verhältnisse, dass er ein Buch über die Proportionen des menschlichen Körpers abfasste und eine Statue schuf, welche man den „Kanon" nannte, weil er in ihr die normale Schönheit eines vollendet durchgebildeten jugendlichen Körpers dargestellt hatte. Für die gediegene, sorgfältige, in allen Theilen vollkommene Ausführung war es von Wichtigkeit, dass er fast ausschliesslich seine Werke in Erz bildete. Wollte er aber die elastische Leichtigkeit beweglicher Jugend zur sprechenden Erscheinung bringen, so war dafür nicht minder wesentlich, dass er, wie berichtet wird, der Erste war, der die Gestalten ganz auf einem Beine ruhen und das andere, leicht gehoben, mehr in spielender, freier Bewegung sich darstellen liess. Wenngleich die entwickelte attische Kunst ähnliche Gestalten bereits aufweist, so besteht Polyklets Fortschritt darin, dass er diese Art einer anmuthig bewegten Stellung zum Prinzip seiner Darstellungen machte und dadurch den Gestalten die höchste Leichtigkeit und Elastizität der Erscheinung gab.

Herabild zu Argos.

Obwohl nach dem Zeugniss der Alten Polyklet nicht gerade in Götterdarstellungen, wohl aber in Menschenbildern trefflich war und darin das Würdige, Ehrbare zu schönem Ausdruck brachte, schuf er in seinen späteren Lebensjahren doch eine Idealgestalt, welche für die folgende Zeit eine typische Bedeutung erlangt hat. Dies ist das kolossale Goldelfenbeinbild der Hera für den nach einem Brande des Jahres 423 wieder aufgebauten Tempel der Göttin in Argos. Sie sass auf einem Throne, die Stirn mit dem Diadem gekrönt, auf welchem die Chariten und Horen in Reliefs angebracht waren. In der einen Hand hielt sie das Scepter, in der andern den Granatapfel; den Thron umrankte eine Rebe, und ihre Füsse ruhten auf einem Löwenfell. Von dem majestätischen Eindruck des Werkes zeugt eine Nachbildung aus späterer Zeit, der kolossale Marmorkopf der Hera in Villa Ludovisi zu Rom (Fig. 62), ein Werk, das im grossartigen Formcharakter die unnahbare Hoheit einer Gemahlin des Allherrschers Zeus mit weiblicher Anmuth und fraulicher Würde paart. Die strenge, gebietende Stirn wird zu huldvoller Lieblichkeit gemildert durch das weiche, lockige Haar; auf den sanft gerundeten Wangen blüht unvergängliche Jugendschönheit, und der mächtige Bau der Nase, des

Mundes und Kinnes drückt eine Energie des Charakters aus, die auf sittlicher Reinheit beruht und von einem Schimmer wunderbarer Schönheit umflossen wird. Der Künstler hatte in der Ehegöttin weniger eine bestimmte geistige Potenz, als vielmehr eine sittliche Macht, die heilige Bedeutung eines allgemein menschlichen Verhältnisses zu verkörpern, und das ist ihm in mustergiltiger Weise gelungen. Dass das kolossale Bild bis ins Einzelne der schmückenden Theile mit hoher Feinheit und zier-



Fig. 62. Herakopf. Villa Ludovisi.

licher Sauberkeit gearbeitet war, dürfen wir schon aus dem Umstande schliessen, dass Polyklet auch als trefflicher Ciseleur gerühmt wird.

Schule des Polyklet.

Eine zahlreiche Schule schliesst sich an den Meister von Argos an, ohne dass wir indess die vielen überlieferten Künstlernamen aus ihrer Thätigkeit zu charakterisiren vermöchten. Wahrscheinlich haben sie die Richtung des Meisters auf lebensvolle Naturwahrheit und correcte Schönheit der Verhältnisse fortgeführt und dadurch für die weitere Entwicklung eine feste Basis gelegt. Nicht gerade als Schüler, aber vermuthlich durch

Naukydes.

den Meister angeregt tritt uns *Naukydes* entgegen. Von ihm rührte das Goldelfenbeinbild der Hebe her, welches der polykletischen Hera zur

Seite stand, gewiss ein ausgezeichnetes Werk. Ausserdem schuf er Siegerstatuen und das Bildniss der Dichterin Erinna, ferner einen Widderopferer und einen Diskoswerfer. Eine Nachbildung des letzteren hat man in mehreren Marmorstatuen, davon die vorzüglichste zu Rom im Vatican,

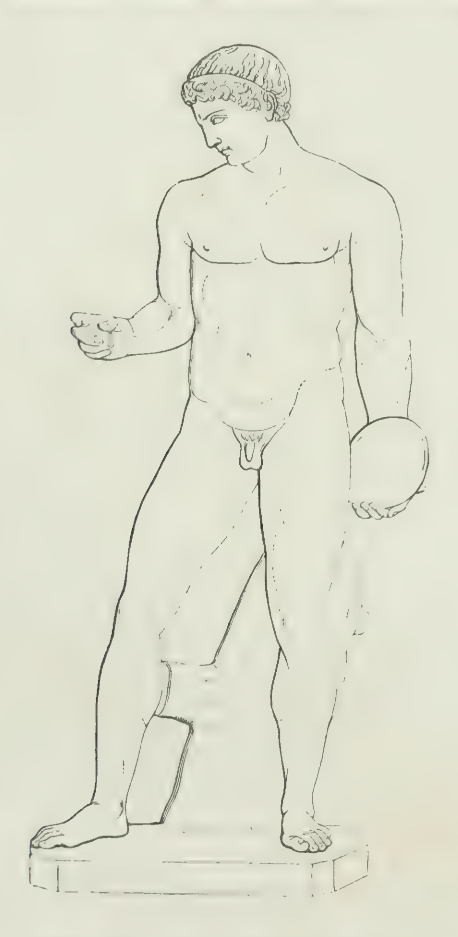


Fig. 63. Diskoswerfer nach Naukydes. Vatican.

erkennen wollen (Fig. 63). Der schöne, athletisch entwickelte Jüngling steht in elastischer Bewegung da, in der Linken die Wucht der Wurfscheibe prüfend, aber die Rechte schon bereit haltend, um im Nu den Diskus von der einen Hand in die andere hinüberzuwerfen und ihn dann in gewaltigem Schwunge abzuschleudern. Eben tritt der rechte Fuss vor,

während der Körper noch auf dem linken fest aufruht, und auch der Kopf jenen Ausdruck gespannter Sammlung zeigt, welcher einem solchen Momente vorauszugehen pflegt. Gerade das Schwebende in der Haltung, die lebensvolle Bewegung in scheinbarer Ruhe, die Art, wie der jugendlich schlanke, elastische Körper sich auf dem linken Standbeine wiegt, spricht für ein Original aus der Schule oder Richtung des Polyklet. — Als Schüler des Naukydes ist hier der *jüngere Polyklet* anzuschliessen, der in seinem „Zeus philios" in Megalopolis einen neuen Typus des höchsten Gottes, den heiteren und freundlichen, dem Dionysos verwandten Gott geschaffen hatte. Deshalb trug derselbe in der einen Hand den Becher, in der andern den Thyrsos, auf welchem nur der Adler noch an die Gewalt des obersten Herrschers erinnerte.

Polyklet der Jüngere

Andere Künstler.

Ausser diesen Künstlern sind nur noch manche Namen aeginetischer und sikyonischer Plastiker uns überliefert, deren Träger indess auf eine höhere selbständige Bedeutung schwerlich Anspruch erheben können. Wohl ist aber eine Anzahl von ihnen bei der Ausführung des Weihgeschenkes betheiligt gewesen, welches die Spartaner wegen des Sieges über die Athener bei Aegospotami zu Delphi stifteten. Es bestand aus mehr als achtunddreissig Erzstatuen, die in zwei Freigruppen aufgestellt waren. Die vordere zeigte den im Beisein von Zeus und anderen Göttern durch Poseidon bekränzten Admiral Lysander; die andere Gruppe enthielt die Personen derer, welche sich in der siegreichen Schlacht besonders ausgezeichnet hatten. Es ist ein bezeichnendes Merkmal von dem verhängnissvollen Wechsel der Geschicke, dass dies Werk, welches die verderbliche Zwietracht der griechischen Stämme monumental verherrlichte, den Schlussstein derselben Epoche bildet, welche mit der für die marathonische Schlacht ebenfalls in Delphi geweihten Statuengruppe so glorreich begonnen hatte, und es war eine bittere Ironie des Schicksals, dass beide Weihgeschenke nahe neben einander in Delphi aufgestellt waren.

Sculpturen des Heratempels zu Argos.

Unter den erhaltenen Denkmälern peloponnesischer Kunst gehören die Reste der Sculpturen vom Heratempel bei Argos vermuthlich der Schule des Polyklet an. Die Metopen enthielten Scenen der Gigantenkämpfe, in den Giebelfeldern war die Geburt des Zeus und die Einnahme von Troja dargestellt. Die zahlreichen Bruchstücke dieser Sculpturen, welche eine neuere Nachgrabung zu Tage gefördert hat, werden wahrscheinlich wichtige Aufschlüsse über die Richtung der argivischen Schule bringen, doch harren sie noch der kunsterfahrenen Hand, die aus den zerstreuten Bruchstücken — hoffentlich recht bald! — ein Ganzes zusammensetze.

Sculpturen vom Zeustempel zu Olympia.

Von einem zweiten Hauptdenkmale des Peloponnes, dem Zeustempel zu Olympia, sind mehrere Bruchstücke aufgefunden und nach Paris in das Museum des Louvre gebracht worden. Wir wissen aus Pausanias, dass über der Thür an der vorderen und der Rückseite des Tempels zwölf Thaten des Herakles dargestellt waren. Diesen wahrscheinlich als Metopen behandelten Sculpturen gehören die aufgefundenen Reste an. Auf einer der besterhaltenen Platten sieht man den Herakles als Bändiger des kretischen Stieres. Der Held stemmt sich mit der ganzen Wucht seines athletisch gebauten Körpers gegen den vorwärts stürmenden Stier und reisst mit einem Ruck seiner nervigen Arme den Kopf des Thieres herum. Die Bewegung ist kühn, frei und lebendig, die Composition trefflich abgewogen, der Körper des Herakles zeigt eine breite, markige, grossartige Behandlung der Formen, eine Schärfe der Bezeichnung, die — bei ungleich freierer Entwicklung — doch mehr Verwandtschaft mit den Aegineten, als mit den attischen Werken verräth. Diese Arbeiten scheinen daher von peloponnesischen Künstlern herzurühren, welche vielleicht neben der Schule des Phidias an der Ausschmückung des Tempels thätig waren. Ein andres Fragment enthält eine jugendliche weibliche Gestalt, die auf einem Felsblock sitzend irgend einer Handlung als Zuschauerin beiwohnt. Die kräftigen, gesunden Formen athmen eine frische Natürlichkeit, die ebenfalls nicht gerade einen idealen Ausdruck, aber doch den Reiz einer schlichten Anmuth hat.

Sculpturen des Tempels zu Bassae.

Die wichtigsten und bedeutendsten unter den erhaltenen Denkmälern peloponnesischer Kunst sind ohne Zweifel die Friese des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien, welche 1812 aufgefunden und bald darauf für das britische Museum erworben wurden. Der Tempel ward kurz nach Vollendung des Parthenon von dem athenischen Baumeister Iktinos, dem Erbauer des Parthenon, errichtet. Im Inneren seiner Cella zog sich über vorspringenden ionischen Säulenreihen ein Relieffries hin, der schon in seiner Anordnung uns eine neue Art der Verwendung plastischen Schmuckes bei griechischen Tempeln bezeugt, noch wichtiger aber durch die künstlerische Bedeutung seines Inhaltes ist. Der Fries, der sich über die beiden Schmalseiten und die beiden Langseiten der Cella erstreckte, zerfällt in zwei ungleiche Theile: der kleinere, die nördliche Langseite umfassend, schildert die Kentaurenschlacht bei der Hochzeit des Peirithoos; der grössere, mit der Darstellung eines Amazonenkampfes, bedeckt die übrigen drei Seiten, mit Ausnahme eines Theiles der dem Eingange gegenüberliegenden (westlichen) Seite, wo man Apollo auf einem von Artemis gelenkten, von einem Hirschgespann gezogenen Wagen den Seinigen zu Hülfe eilen sieht. Die beiden hier geschilderten Kämpfe

waren, wie wir aus zahlreichen Beispielen erkennen, die Lieblingsthemata der damaligen hellenischen Kunst: aber nirgends sind sie mit solchem Ueberschuss von Phantasie, mit so genialer Erfindung, mit so sprühendem Feuer behandelt worden, wie hier. Sie sind in einem Furioso componirt, welches unwiderstehlich Alles mit sich fortreisst. Der vernichtende Sturm einer leidenschaftlichen Kampfeslust, der alle Gestalten dieser reichen Composition ergriffen hat, die einen in unlösliche wilde Knäuel verstrickt, die andern erbarmungslos zu Boden schleudert, tobt entfesselt dahin in aller Furchtbarkeit eines wirklichen Schlachtgewühles. Es ist als durchzucke diese Gestalten bereits die verzehrende Gluth des Bürgerkrieges, der eben damals Griechenland zu zerfleischen begann. Der Künstler, der diese Friese schuf, war von einer Tiefe und Kraft der Erfindung, dass stets neue Motive ihm zuströmten, um das allgemeine

Erfindung.



Fig. 64. Von dem Friese des Tempels zu Bassae. Britisches Museum.

Thema von Kampf, Sieg und Niederlage in staunenswerther Frische zu variiren und immer wieder durch kühne, unerwartete Lösungen zu überraschen (Fig. 64). Aber so geistvoll und lebensprühend seine Gruppen sind, wie weit stehen sie schon von der selbst in der Leidenschaft maassvollen Schönheit attischer Werke getrennt! Wie rücksichtslos überschreitet er die Schranken, welche bis dahin die hellenische Kunst sich selbst gesetzt hatte! Nirgends waren bisher bei Kampfscenen die streitenden Gruppen so heftig ineinander verwickelt, nirgends die Kämpfer so wüthend untereinander handgemein geworden. Hier werden Amazonen

an den Haaren zu Boden gerissen, dort wird eine andere an den Beinen gepackt und vom Pferde gestürzt, ja ein Kentaur beisst mit letzter Kraft den Krieger, der ihm den Todesstoss giebt, wüthend in die Schulter. Alle diese Motive sind von einer Kunst erfunden, welche um manche Stufen dem Realismus näher gerückt ist, der in der Wahl der Mittel, um zu wirken, nicht zu bedenklich verfährt. Aber die Wirkung ist erreicht; die Scenen ergreifen mit fast erschütternder Wahrheit, und jeder Schritt zeigt uns, dass wir es mit einem durchaus selbständigen, kühnen künstlerischen Feuergeiste zu thun haben.

Ausführung.

Ist die Erfindung von unvergleichlicher Energie, so erweist dagegen die Ausführung sich als ungleich, nicht frei von Verstössen gegen Richtigkeit und Schönheit, zum Theil etwas flüchtig dekorativ, zum Theil etwas handwerklich. Zwar ist das Nackte meistens trefflich behandelt, wenngleich etwas derb in überaus starkem Relief; doch sind häufig die Hände gar zu gross und schwer, die Unterschenkel zu kurz und die Oberschenkel zu lang, — dieses vielleicht zu Gunsten der perspektivischen Verkürzung, da man die Friese in ziemlich engem Raume hoch über sich sah. Dazu kommt, dass viele Bewegungen schroff, heftig und übertrieben sind, was freilich mit ihrer ungeheuren Lebendigkeit innig zusammenhängt. Die weiblichen Gestalten erscheinen besonders derb, sogar etwas plump und schwerfällig; die Anmuth liegt unsrem Künstler viel ferner, als die Kraft, und selbst die Amazonenanmuth besteht ihm nur in den gedrungenen Formen eines kampfgestählten Körpers. Am schwächsten ist die Behandlung der Gewänder. Sie sind in grossen Massen, bauschig, flatternd, vielfach geknittert, oder auch in unschöner, wenngleich für die Heftigkeit des Kampfes bezeichnender Weise straff angezogen dargestellt. Hier fehlen Einfachheit und Klarheit; das Streben nach bestimmten Effekten hat den Künstler zu conventionellen Manieren verleitet; ausserdem ist behufs besserer Raumfüllung schon ein Missbrauch mit flatternden Gewändern und Mänteln getrieben. Dennoch darf man nicht unterlassen zu bemerken, dass wegen des geringen Reliefs, in welchem solche Zuthaten ausgeführt sind, die Hauptttheile der Composition, die kräftig vorspringenden Körper der Kämpfenden doch immer klar und wirksam genug hervortreten.

Die idealen Gestalten.

Dass ideale Gestalten die schwächere Seite dieses Künstlers bilden, erkennt man aus den Figuren von Apollo und Artemis, die in keiner Weise an Adel und Hoheit die übrigen Gestalten überragen. Ob das kolossale Akrolithbild des Gottes darin höher gestanden habe, lässt sich nicht mehr entscheiden. Die noch vorhandene marmorne Hand und der Fuss zeigen, namentlich der letztere, eine vorzüglich feine, weiche Be-

handlung, die allerdings auf höhere Reinheit der Form hinweist. Von den Metopenresten ist nur ein Kämpferpaar ziemlich erhalten, an welchem man dieselbe Lebendigkeit des Styls, dieselbe Frische der Auffassung und dieselbe unruhige, überladene Gewandung wahrnimmt.

Urheber des Frieses.

Ueber den Meister des phigalischen Frieses wissen wir Nichts. Wenn man geglaubt hat, die Conception wenigstens einem attischen Künstler, die Ausführung dagegen peloponnesischen Arbeitern zusprechen zu sollen, so ist dagegen zu bemerken, dass der Geist der Composition ebenso unattisch erscheint, wie die Art der Darstellung, dass aber beides, Inhalt und Form aus der Wurzel derselben Kunstanschauung geflossen ist. Wohl wird manches Rohere, mehr Dekorative der Behandlung auf die Hand der ausführenden Arbeiter zu schieben sein: im Wesentlichen aber athmet hier Alles den kühnen, lebensvollen Naturalismus peloponnesischer Kunst. Und, fügen wir noch hinzu, ebenso deutlich fühlt man in dieser gewaltig und gewaltsam bewegten Composition bereits den Odem einer neuen Zeit, die wir nunmehr betrachten müssen.

DRITTE PERIODE.

Von der Befreiung Athens bis auf Alexander den Grossen.

c. 400 — c. 325.

Allgemeiner Charakter der neuen Zeit.

Der peloponnesische Krieg hatte das Signal zur Auflösung gegeben, welche unaufhaltsam über Griechenland hereinbrach. Schon während des Krieges erkennt man aus untrüglichen Anzeichen die Vorboten einer allmählich fortschreitenden sittlichen, politischen und socialen Umwandlung. Diese Symptome verkörpern sich gleichsam typisch und vorbildlich in den hervorragenden Charakteren der Zeit. Welche Kluft trennt schon einen Alkibiades von den Vertretern der ehrenfesten älteren Zeit, einem Miltiades, Aristides, Themistokles, einem Kimon und selbst Perikles. Als die Zwietracht und Eifersucht unter den griechischen Stämmen einmal entfesselt war, vermochte sie selbst durch die langen Schrecken des peloponnesischen Krieges sich nicht mehr zu sättigen. Der Bürgerkrieg schwingt fortan seine Geissel über Griechenland, und selbst die edelsten Helden dieser späteren Epoche, ein Thrasybul, Pelopidas, Epaminondas leiden unter dem Fluch ihrer Zeit, der Griechen gegen Griechen trieb und ihre glänzendsten Lorberkränze mit dem Blute des eigenen Volkes befleckte. Und doch war der Kunstgeist noch immer so mächtig, die Freude am Schönen so gross, dass trotz der Stürme der Zeiten eine neue Blüthe der Künste begann, die an Glanz kaum von der früheren überboten wird.

wenn sie auch an Hoheit und Reinheit hinter ihr zurückbleibt. Auf dem Gebiete des Drama's repräsentirt Euripides bereits den Uebergang aus dem hohen Styl in den gefälligen, der durch neue Reizmittel, durch ein mehr pathologisches Interesse die Menge zu fesseln sucht. Aristophanes, ebenfalls noch eben in den Anfang dieser Zeit hineinragend, wirft sich in seinen kühnen, genialen Komödien zwar zum Anwalt der ehrwürdigen Erhabenheit eines Aeschylos auf und sucht gegen den Strom der neuen Geschmacksrichtung anzukämpfen, aber schon in diesem Streben selbst enthüllt sich der Charakter einer neuen Epoche, welche der grossen Vergangenheit gegenüber auf den ersten Blick als ein Zeitalter von Epigonen erscheinen muss. Und doch bringt dieselbe Zeit die Philosophie eines Platon und die seines nicht minder grossen Schülers Aristoteles hervor, Systeme, in welchen sich die beiden Gegensätze aller griechischen Lebensweise ebenso gegenübertreten, wie in der Plastik die hohe Idealkunst der attischen Schule des Phidias und die scharfe gründliche Naturauffassung der Peloponnesier. Aber auch die Plastik erlebt in dieser neuen Epoche eine reiche, herrliche Entfaltung, die sich an die früheren Richtungen anschliessend, doch wieder durchaus als Kind der eigenen Zeit ihre besonderen Aufgaben erfüllt, ihre besondere Auffassung zur Geltung bringt.

Schicksal der Plastik.

Welches Feld blieb aber der Plastik in einer Zeit wie diese übrig? in einer Zeit, welche die Begeisterung für ein hohes, gemeinsames nationales Leben nicht mehr kannte; wo die Sonderinteressen der einzelnen Staaten in rücksichtsloser Selbstsucht um die Herrschaft stritten; wo derselbe egoistische Geist auch die Individuen erfüllte, Jeden für sich sorgen und des allgemeinen Besten vergessen liess; wo, wie Demosthenes klagt, die öffentlichen Gebäude verwahrlost oder elend gebaut werden, die Privatwohnungen dagegen sich immer prächtiger erheben, während früher die Häuser eines Miltiades, Aristides, Themistokles sich von den Wohnungen jedes gewöhnlichen Bürgers in Nichts unterschieden. Dazu kam, dass die grossen Götterideale meistens in der vorigen Epoche bereits geschaffen waren, dass die damals neu erbauten Tempel ihre glänzende Ausstattung und ihre Götterbilder grösstentheils schon besassen, dass endlich die Mittel der durch die ewigen Unruhen und Kriege erschöpften Staaten nicht mehr ausreichend waren für grosse Unternehmungen. Und doch öffnete sich die Kunst in dieser verworrenen Zeit eine neue Quelle der Anregung gerade aus dem Vorwalten des individuellen Lebens. In den kriegerischen Wechselfällen, welche sich bis in die geringste Einzelexistenz fühlbar machten, hatte eine leidenschaftlichere Stimmung sich der Gemüther bemächtigt. Man suchte in der Kunst nicht

mehr die Hoheit und Würde, nicht mehr die feierliche Ruhe, die maassvolle Bewegung der früheren Zeit: das Streben war auf ein tieferes Pathos, auf erregteren Ausdruck des Gemüthes gerichtet. Statt der ernsten, erhabenen Göttercharaktere eines Phidias bildete man die Gottheiten einer gluthvollen, lebensfreudigen Begeisterung; statt des körperlichen Ringens heroischen Gestalten schilderte man die Kämpfe und Schmerzen der Seele und suchte in jeder Hinsicht durch höchsten Reiz und Schmelz der Form die Beschauer zu fesseln, ja aus der gleichsam durchsichtigen Form die feinsten, tiefsten und zartesten Empfindungen des Gemüthes hervorschimmern zu lassen. Kam nun noch dazu, dass die Kunst mehr und mehr durch Gunst der Reichen und Mächtigen gefördert wurde, so musste sie um so entschiedener an Stelle jener grossen objectiven Gestaltung, in welcher die Gedanken und Strebungen des ganzen Volkes sich aussprechen, die Bilder einer mehr subjectiven Begeisterung setzen.

1. Die attische Schule.

Skopas.

An der Spitze der Meister von Attika steht *Skopas*. Die Insel Paros, die Heimath des schönsten griechischen Marmors, war sein Vaterland; der Hauptsitz seiner Thätigkeit während der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts war Athen. Doch finden wir ihn auch in andren Gegenden, im Peloponnes wie in Kleinasien beschäftigt. Als Bildhauer und Architekt leitete er in seiner früheren Lebensepoche Bau und Ausschmückung des im Jahr 394 abgebrannten Tempels der Athena Alea in Tegea. Es war eines der gefeiertsten und glänzendsten Denkmäler des Peloponnes, durch Anwendung der drei Säulenordnungen, der ionischen für die äussere Halle, der dorischen und korinthischen im Innern für die Galerie und das Dach, auch in architektonischer Hinsicht bedeutsam*). Sein reicher plastischer Schmuck bestand vornehmlich aus den ebenfalls von Skopas gearbeiteten Marmorgruppen der beiden Giebelfelder, die den Kampf Achills mit Telephos und die Jagd des kalydonischen Ebers darstellten. Obwohl wir nach den abgerissenen Andeutungen des Pausanias uns kein Bild von diesen Compositionen machen können, ist schon ihr Inhalt bezeichnend für die neue Zeitrichtung. Denn die Giebelgruppen der vorigen Epoche wurden, soweit wir Kunde von ihnen besitzen, stets so angeordnet, dass einer bewegten Gruppe in dem einen Giebelfeld eine ruhige in dem anderen entgegengesetzt war. Hier dagegen finden wir beide Giebel mit Scenen leidenschaftlichen Kampfes ausgestattet, was gewiss der gesteigerten Lust an Darstellungen voll feuriger Erregung zuzuschreiben ist.

Athena-Tempel in Tegea.

*) Vergl. meine Gesch. d. Architektur. II. Aufl. S. 117.

Götterbilder.

Ausserdem schuf der Meister eine grosse Anzahl von Götterbildern, von denen diejenigen besonders bedeutend erscheinen, welche eine tiefere Begeisterung als Grundmotiv der künstlerischen Auffassung zeigen. So



Fig. 65. Apollo, vielleicht nach Skopas. Vatican.

vor Allem die Statue eines Apollo, der in langwallendem Gewande, das Haupt mit dem Lorbeer bekränzt, einherschritt, begeisterungsvoll die Saiten der Kithara schlagend. Augustus hatte das hochgepriesene Werk nach Rom auf den Palatin bringen lassen. In einer bekannten Marmorstatue des Vaticans (Fig. 65), die den Gott in fast weiblich vollen

Formen zeigt, glaubt man eine Nachbildung desselben zu besitzen*). Andere nicht minder berühmte Werke des Meisters befanden sich ebenfalls in Rom. So vor Allem eine umfangreiche Marmorgruppe, ursprünglich vielleicht für einen Tempelgiebel componirt, welche den Moment darstellte, wie Achill von seiner Mutter die hephästischen Waffen erhält. Ausser der Thetis war Poseidon und eine Schaar von Nereiden und Tritonen, auf Seeungeheuern reitend, in die Darstellung mit aufgenommen, die ein übermüthig bewegtes Leben, ein rauschender Klang festlicher Lust durchziehen mochte. — Sodann war eine bewundernswürdige Marmorstatue der Aphrodite ebendort zu schauen, merkwürdig schon deshalb, weil Skopas in ihr zum ersten Male die Göttin in der ganzen unverhüllten Pracht voller Körperschönheit gezeigt hatte. In diese Reihe gehört ferner ein sitzender Ares, der von Liebesglut zur Aphrodite ergriffen, träumerisch in sich verloren dasass. Eine Marmornachbildung in der Villa Ludovisi zu Rom (Fig. 66) giebt eine Vorstellung davon, wie der Künstler durch tiefe Innigkeit des Ausdrucks und durch das nachlässig Weiche in der Haltung jene Seelenstimmung veranschaulicht hatte. — Eine verwandte Grundauffassung muss jene Gruppe gezeigt haben, in welcher der Meister „Liebe, Sehnsucht und Verlangen“ dargestellt hatte, ohne Zweifel ein Werk, das nur durch die feinste Nüancirung des charakteristischen Seelenausdrucks wirken konnte. — Zu höchster Leidenschaft erhob sich dann wieder seine Schilderung in der Statue einer rasenden Bakchantin, welche von dionysischem Taumel ergriffen, von flatternden Gewändern umrauscht, dahinstürmte, den Kopf in den Nacken geworfen, mit aufgelöstem Haar, in den Händen ein in der Raserei zerrissenes Zicklein haltend. Wenn wir von solchen Werken lesen, verstehen wir den Ausdruck, Skopas habe den Marmor „beseelt“ und seine Bakchantin „rasen gelehrt.“ Gewiss sind die Hauptzüge dieser kühnen Meisterschöpfung in die zahlreichen spätern Reliefdarstellungen bakchischer Scenen übergegangen. — Endlich erfahren wir, dass um 350 Skopas nebst anderen Künstlern das Mausoleum zu Halikarnass mit Bildwerken schmückte, von denen später zu reden ist. Aus alledem erkennen wir, dass der Darstellungskreis dieses Meisters das Gebiet idealer Anschauungen war, dass aber innerhalb dieses Gebietes er vorzugsweise, ja man darf sagen ausschliesslich jugendliche Gestalten von zarter Schönheit in leidenschaftlicher Bewegung oder in inniger Erregung des Gemüthes aufsuchte. Damit hängt zusammen, dass er fast ohne Ausnahme in Marmor

*) Vielleicht hat eine einfachere, schönere, jugendlichere Apollogestalt, in englischem Privatbesitz (abgebildet bei Müller-Oesterley II. Taf. XII, Fig. 133) mehr Anrecht auf diese Ableitung.

seine Werke ausführte, denn die lichte durchscheinende Textur dieses Materials eignet sich vorzugsweise für die zarte Schattirung jugendlich weicher Formen und den lebenswarmen Ausdruck der Seelenbewegung.

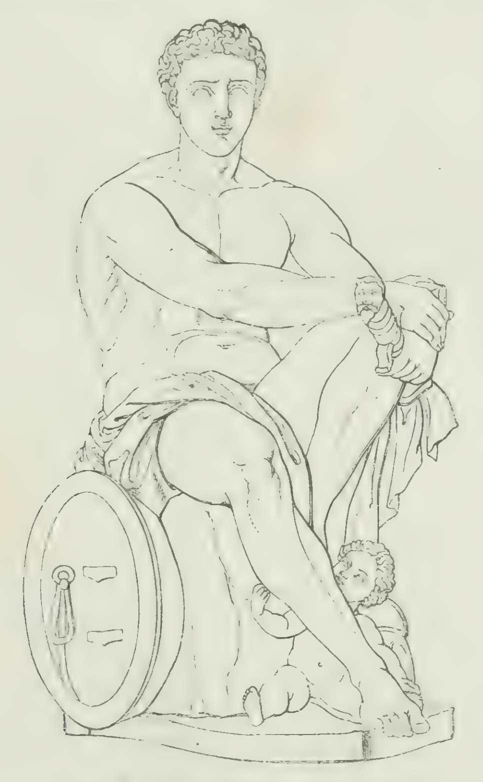


Fig. 66. Ares nach Skopas. Villa Ludovisi.

Genossen des Skopas.

Von einer eigentlichen Schule des Skopas wird uns Nichts über-liefert; doch dürfen wir annehmen, dass seine Gefährten bei der Ausschmückung des Mausoleums seiner Richtung angehörten. Unter ihnen wird *Timotheos* als Erzgiesser und Marmorbildner auch anderweitig erwähnt; von *Bryaxis*, der bis um 312 thätig war, kannte man mehrere Götterstatuen, vor allem einen aus kostbaren Metallen gearbeiteten Pluton, der von Ptolemaeos auf dem Vorgebirge Rhakotis aufgestellt war. Diese Gestalt des Gottes der Unterwelt, der mit dem ägyptischen Serapis identificirt wurde, tritt als eine neue Schöpfung in die Reihe der übrigen Idealbilder, da in ihr der Charakter des Zeus ins Düstere umgewandelt wurde.

Timotheos

Bryaxis.



Fig. 67. Ganymed, nach Leochares. Vatican.

Leochares.

Bedeutender als diese Künstler scheint *Leochares* gewesen zu sein, den wir bis gegen 328 v. Chr. thätig finden. Er war ein vielseitig begabter Plastiker, denn er arbeitete nicht blos mit einem andern namhaften Künstler, *Sthennis* aus Olynth, die Portraitbilder einer athenischen Bürgerfamilie, sondern war auch später mit Lysippos an der Erzgruppe einer Löwenjagd Alexanders beschäftigt und stellte ferner den grossen König sammt seiner Familie in prachtvollen Goldelfenbeinstatuen dar, die, wie schon aus der Anwendung dieses Materials zu schliessen, in idealer heroischer Auffassung durchgeführt waren und zu Olympia aufgestellt wurden. Dem idealen Gebiete gehörte auch seine Bronzegruppe des durch den Adler des Zeus entführten Ganymed an, die uns in verschiedenen Marmornachbildungen, namentlich einer trefflichen Gruppe des Vaticans erhalten ist. (Fig. 67.) Geht hier die Darstellung eines schwebenden Körpers hart an die Gränze des für die Plastik Erlaubten, so hat doch der Künstler das Emporschweben in dem anmuthigen jugendlichen Körper trefflich ausgesprochen, und gewiss war im Original durch die zarteren, feineren Formen desselben die Bewegung noch anschaulicher gemacht. Der auf der Erde zurückbleibende Hund, der seinem Herrn mit kläglichem Geheul nachblickt, ist ein geistreicher Zug, nicht bloss um die Gruppe im Umriss abzurunden, sondern mehr noch, um auch dadurch das Emporschweben zu versinnlichen.

Praxiteles.

Der zweite grosse attische Meister dieser Zeit ist *Praxiteles*. Von seinem Leben ist uns nichts bekannt als dass er von Geburt Athener war und als jüngerer Zeitgenosse des Skopas etwa um 392 geboren wurde. Wahrscheinlich war er der Sohn eines älteren attischen Künstlers *Kephisodot*, von dem wir wissen, dass er manche Götterbilder geschaffen und vielleicht zum ersten Male die neun Musen künstlerisch dargestellt hat. Er pflanzte also die ideale Richtung der attischen Plastik fort, und bildete den Uebergang von der älteren Schule zu seinem berühmten Sohne Praxiteles. Dieser erscheint nun in seiner Richtung dem Skopas nahe verwandt. Gleich jenem wusste er die leidenschaftliche Bewegung so wie die tiefe Innerlichkeit der Empfindung meisterlich zu schildern, suchte gleich jenem den weichen Schmelz, die feine Anmuth jugendlicher Gestalten zu idealen Gebilden zu verklären: aber zugleich scheint er sich von jenem durch grössere Vielseitigkeit und reichere Fruchtbarkeit der Erfindung zu unterscheiden. Auch in der Technik zeigte er sich vielseitiger, da er zwar ebenfalls dem Marmor den Vorzug gab, aber auch als trefflicher Erzplastiker sich Auszeichnung erwarb. Das Alterthum kannte von ihm gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, und zwar nicht blos Statuen, sondern auch mehrere figurenreiche Gruppen, die schon in den

Gegenständen grosse Mannichfaltigkeit verrathen. Denn wenn er auch gleich Skopas den Götterbildern, und unter diesen den jugendlichen und weiblichen Gestalten sich mit Vorliebe zuwandte, wenn sogar von ihm feststeht, dass er mehreren Göttern, wie dem Apollo und Dionysos, eine jugendliche Gestalt gab, so schloss er doch keine einzige der zwölf grossen Gottheiten des Olympos von seiner Darstellung aus, und wusste auch die grossartigeren und ernsteren Charaktere des Poseidon, der Hera, Demeter und Athene würdig aufzufassen. Am liebsten freilich schilderte er die weiche Anmuth zartaufblühender Jugend, und auch diese belauschte er gern in der süssen, träumerisch versunkenen Schwärmerei, welche die Grundstimmung eines poetisch erregten jugendlichen Gemüthes ist. Doch fehlt es unter seinen zahlreichen Werken auch nicht an solchen, die wie die rasenden Mänaden und Silene, oder die Erzgruppe vom Raube der Persephone enthusiastische und leidenschaftlich gewaltsame Scenen in hoher Meisterschaft vorführten.

Bilder der Aphrodite.

Unter seinen Götterbildern nehmen Aphrodite und Eros den ersten Platz ein. Aphrodite hatte er fünf Mal gebildet, am vorzüglichsten nach gemeinsamem Urtheile des Alterthums in der weltberühmten Aphrodite von Knidos. Man darf vielleicht sagen, dass dieses Werk für seine Zeit ungefähr dieselbe Bedeutung hatte, wie der olympische Zeus des Phidias für die vorhergehende Epoche. Wie jener die höchste Erhabenheit, so vertritt diese die höchste Holdseligkeit unter den Göttergestalten der Griechen. Wie jener die höchste Bewunderung, so war diese das höchste Entzücken des gesammten Alterthums. Um sie zu sehen, scheute man nicht die Reise nach Knidos, und die Knidier selbst schätzten sie so hoch, dass König Nikomedes von Bithynien ihnen vergebens anbot, für diese eine Statue ihre gesammten Staatsschulden zu bezahlen. Von der Gesammterscheinung des Bildes geben uns Knidische Münzen (Fig. 68) eine Anschauung. Die Göttin stand in einem kapellenartigen Einbau, der von beiden Seiten zugänglich war, um eine umfassendere Betrachtung des Werkes zu gestatten. Wie Skopas hatte auch Praxiteles sie völlig unbekleidet dargestellt, um die Göttin der Schönheit in der vollen Pracht des blühenden Körpers zu zeigen; aber er hatte diese immer noch



Fig. 68. Knidische Münze.

kühne Neuerung dadurch begründet, dass er sie auffasste, als sei sie eben den Fluthen entstiegen und greife nach dem auf einer Vase neben ihr liegenden Gewande, während sie mit der Rechten schamhaft den Schooss bedeckt. Dadurch erhielt der auf dem rechten Fuss ruhende Körper eine anmuthig leichte Bewegung, die in schönem Rhythmus den Umriss der ganzen Gestalt beseelte. An dem Blick ihres Auges rühmte man den feuchten Schmelz des Ausdrucks, der nicht sowohl sehnsüchtiges Verlangen, als vielmehr die Fähigkeit zu weicher Empfindung verrieth. Leider vermögen alle Schilderungen und Lobpreisungen uns niemals annähernd eine Vorstellung von dem grossen seelenvollen Ausdruck zu geben, der aus diesen Zügen sprach. Dass wir aber einen wahrhaft göttlichen, bei aller Holdseligkeit, bei aller weichen Anmuth hoch idealen Charakter uns vorzustellen haben, das lehren uns Kopf und Oberkörper der mit Recht berühmten Venus von Melos im Louvre zu Paris (Fig. 69). Dies ist das einzige auf uns gekommene Aphroditebild, das die Göttin darstellt und nicht blos ein schönes Weib. Der Macht und Grösse der Formen, über die ein unendlicher Reiz von Jugend und Schönheit ausgegossen ist, entspricht der reine, hoheitvolle Ausdruck des Kopfes, der frei von menschlicher Bedürftigkeit das ruhige Selbstgenügen der Gottheit verkündet. Die Herrlichkeit dieses Werkes, das trotz seiner Vorzüglichkeit doch keins der irgendwie bei den Alten berühmten gewesen ist, gestattet uns einen ahnenden Rückschluss auf die Schönheit jener für immer verschwundenen Meisterschöpfungen, welche

Aphrodite von Melos.



Fig. 69. Aphrodite von Melos. Louvre.

die Bewunderung des ganzen Alterthums ausmachten. — Dass Praxiteles zwischen rein menschlicher Schönheit und der idealen Hoheit einer Göttin zu unterscheiden wisse, bezeugte er, als er in Thespiae neben der Statue der Phryne ein Mormorbild der Aphrodite aufstellte. Abgesehen von der Ausführung, müssen beide Werke ungefähr den Eindruck gemacht haben, wie wenn man neben die Venus von Melos die Medizëische stellte. Ein andres Mal hatte der Meister die Göttin bekleidet gebildet, und diese Aphrodite hatten die Koer, eben der Bekleidung wegen, der Knidischen vorgezogen, nicht ohne darüber manchen Spott erfahren zu müssen.

Erosstatuen.

Eben so berühmt waren des Praxiteles Erosstatuen, vor allen eine in Thespiä und eine andere im troischen Parion an der Küste der Propontis. Von dem letztern wird nur die reizvolle Schönheit gepriesen; der erstere, aus pentelischem Marmor mit vergoldeten Flügeln stand still vor sich hinblickend da. Wir erfahren ferner aus Beschreibungen von praxitelischen Erosbildern, dass der Gott in den fliessend weichen Formen aufknospender Jugend gebildet war, und dass sein Blick, von herabfallenden Locken halb beschattet, in Sehnsucht und Zärtlichkeit schimmerte. Wenn dieser Zug auf eine Verwandtschaft mit der knidischen Aphrodite hindeutet, so war doch die Stimmung, durch die Verschiedenheit des Geschlechtes und Alters bedingt, eine wesentlich andere. Wir vermögen uns durch mehrere Nachbildungen eine Vorstellung von diesem Ideale des Liebesgottes zu machen. Eine völlig erhaltene Statue des Museums zu Neapel zeigt den Gott als schlanken Knaben, der eben ins Jünglingsalter eintritt. Er neigt leise den anmuthigen Kopf, so dass die Fülle des lockigen Haares tief in die Stirne herabfällt. Auf dem linken Fusse ruhend, berührt er leicht aus-

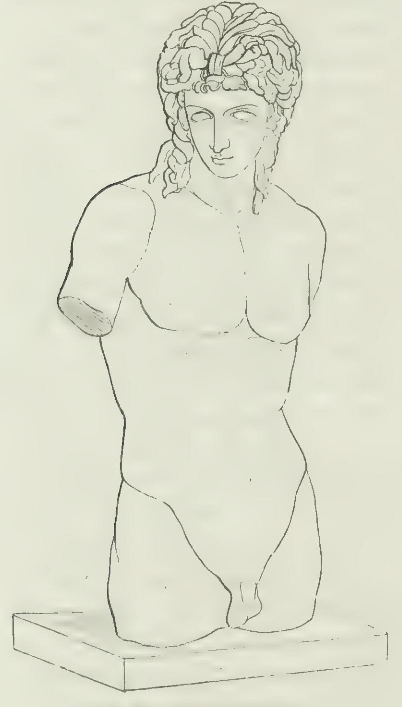


Fig. 70. Eros des Vaticans.

schreitend mit dem rechten Fusse nur noch eben an der Spitze den Boden. Dieselbe elastisch bewegte Stellung hat eine herrliche Marmorstatue des Britischen Museums, von edelster griechischer Arbeit, die jedoch beide Arme, den rechten Fuss und den Kopf verloren hat. Dagegen zeigt der bei Centocelle gefundene Erostorso des Vatican (Fig. 70) in dem anmuthigen, zart geneigten, von süss träumerischer Stimmung leise umflorten Kopfe jenen Ausdruck schwärmerischer Empfindung, in welcher dem Knaben beim Uebergange zum Jünglingsalter die erste Ahnung der Liebe aufdämmert.

Dionysos-Statuen.

Auch Dionysos scheint durch Praxiteles eine neue Gestalt erhalten zu haben, die wir uns ohne Zweifel als die des jugendlichen, begeisterten Gottes denken müssen. Eins dieser Bilder sah man in einem Tempel zu Elis; ein anderes, in einem Haine aufgestelltes, wird geschildert als jugendlich weiche, epheubekränzte, mit dem Rehfell umgürtete, die Linke auf den Thyrsos stützende Gestalt. Ein dritter war mit dem Satyr Staphylos und Methe zu einer Gruppe verbunden. Sodann hatte er einen Satyr selbständig dargestellt als Knaben, der den Becher darreicht. Dieser stand in der Dreifussstrasse zu Athen und ist wohl derselbe, der „periboëtos" genannt und vom Meister selbst als sein vollendetstes Werk bezeichnet wurde. Ein anderer Satyr, im Dionysostempel zu Megara, wird uns wahrscheinlich durch eine treffliche Marmornachbildung im Capitol zu Rom vergegenwärtigt. Der jugendlich weiche, schlanke Körper stützt sich mit dem rechten Arme, der die Flöte hält, auf einen Baumstamm, während der linke Arm nachlässig in die Seite gestemmt ist. So drückt die ganze Haltung jene weiche Selbstvergessenheit aus, die uns in der Waldeinsamkeit, am rieselnden Bache beschleicht, und dazu stimmt vortrefflich das offene Gesicht, in welchem die thierische Bildung aufs Glücklichste in heitre naive Schalkheit der Jugend umgewandelt ist und nur in den Ohren deutlicher anklingt.

Apollo Sauroktonos.

Dieselbe jugendliche Anmuth, dieselbe weiche Geschmeidigkeit zeigte auch die Erzstatue eines Apollo, der als Sauroktonos (Eidechsentödter) mit dem Pfeile einem dieser zierlichen zu ihm heranlaufenden Thierchen auflauerte. Da wir mehrere Nachbildungen dieses Werkes in Marmor und Erz besitzen (Fig. 71), so vermögen wir uns von demselben eine ziemlich genaue Vorstellung zu machen. Der noch ganz jugendliche Gott lehnt mit dem linken Arme vorgebeugt an einem Baumstamme, an welchem man die Eidechse hinauflaufen sieht; die rechte, ungeschickt restaurirte Hand müsste den Pfeil halten. Hier hat der Künstler von dem Umstande, dass die Eidechse als Weissagethier zum Gotte der Weissagung in einer Kultusbeziehung steht, zu einer bloss spielenden

Verwendung Nutzen gezogen und ein artiges Genrebild geschaffen, das ohne tieferen geistigen Gehalt doch durch die Feinheit der Bewegung, durch die jugendliche Schönheit der Gestalt anzieht.



Fig. 71. Apollo Sauroktonos. Louvre.

Kunstgeist des Praxiteles

Vergleichen wir die Bilder des Eros, des Apollo und des Satyrs, so erkennen wir nicht blos in dem Betonen der theils heitren, theils schwärmerischen Stimmung jugendlichen Alters eine charakteristische Vorliebe des Meisters, wir werden auch in der sinnenden, träumerischen

Passivität dieser Gestalten mit den weich hingegossenen Stellungen etwas Bezeichnendes finden. Daher sind sie alle mehr in leicht schwebender Bewegung als in fester Haltung aufgefasst. Diese anmuthigen Geschöpfe eines fein organisirten Künstlergeistes sind nicht zu energischem Handeln, zu straffem Auftreten da. Daher gebrauchte der Meister stets bei ihnen, wie auch bei seiner Venus, als Hauptmotiv der Stellung jene von Polyklet zuerst angewandte schwebende Ruhe auf einem Schenkel, die von einer rhythmischen Bewegung umspielt wird. Dass die technische Ausführung in allen seinen Werken von musterhafter Vollendung und vom höchsten Reiz einer weich verschmolzenen Behandlung war, ist so selbstverständlich, dass es nicht erst versichert zu werden braucht.

Schule des Praxiteles.

Als Schüler des Praxiteles, ja als „Erben seiner Kunst" werden seine Söhne *Kephisodot* und *Timarchos* genannt. Sie arbeiteten mehrere Werke gemeinsam, darunter namentlich Portraitstatuen, die fortan immer häufiger zum Schmuck des prunkvoller gewordenen Privatlebens begehrt wurden. *Kephisodot*, der jüngere dieses Namens, erscheint jedoch als der ungleich bedeutendere von Beiden. Er war in der Erzplastik wie in der Marmorarbeit vortrefflich, ja von einem seiner Marmorwerke, einer erotischen Gruppe (Symplegma) in Pergamos, die als das berühmteste aller derartigen Werke gepriesen wurde, erfahren wir durch Plinius, dass die Finger der einen Person dem Körper der andern so eingedrückt waren, wie in lebendiges Fleisch, nicht wie in Marmor. Dies bezeugt eine schon stark ins Raffinement ausartende Richtung, wie auch der üppige Charakter des Werkes eine Uebertreibung der bei Praxiteles noch rein und absichtslos auftretenden sinnlichen Schönheit ist. Doch schuf Kephisodot auch Werke ernsteren Gehaltes, Statuen von Göttern und Heroen, so dass wir uns hüten müssen, seine Kunstrichtung allein aus jenem pergamenischen Symplegma zu beurtheilen.

Silanion.

Hierher mögen noch einige andere Meister eingereiht werden, die aus der grossen Anzahl blos dem Namen nach bekannter Künstler bedeutsamer hervortreten. Zunächst *Silanion*, der Portraitgestalten durch charaktervolle Auffassung selbst gelegentlich ins Pathetische zu steigern wusste, wie jenen Bildhauer Apollodoros, der nie mit seinen Arbeiten zufrieden war und deshalb von Silanion so dargestellt wurde, dass man von dem Portrait sagte, es bezeichne nicht sowohl einen Menschen als vielmehr den Zornmuth. Von der sterbenden Iokaste desselben Künstlers wird erwähnt, er habe dem Erz für das Antlitz Silber zugesetzt, um dadurch das Erbleichen des Todes zu schildern: eine etwas unwahrscheinliche Anekdote, die aber doch eine allgemeine Wahrheit für die Bezeich-

nung mancher Verirrungen haben mag, denen damals bereits die Plastik anheimfiel.

Euphranor.

Endlich ist eine der interessantesten Erscheinungen unter den damaligen Künstlern der vom Isthmos stammende *Euphranor*. Vielseitig begabt, als Maler und Bildhauer thätig, arbeitete er, wie Plinius berichtet, in Metall und Marmor, bildete Kolosse und ciselirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichnet, und von immer sich gleichbleibendem Verdienste. Unter seinen plastischen Werken finden wir alle Kreise vom Götterbilde bis zur Thierdarstellung vertreten, und mehrere von diesen Werken deuten auf Schilderung eines bewegten und erhöhten Gemüthszustandes hin. Dazu scheint dieser thätige und gewandte Künstler einer kräftigen Formbezeichnung gehuldigt zu haben, denn er selbst soll von einem Theseus, den er gemalt, gesagt haben, sein Theseus sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen gefüttert. Endlich wird hervorgehoben, dass er schlankere Verhältnisse in die Plastik einzuführen begann, indem er den Rumpf feiner bildete, während jedoch Kopf und Glieder noch die alten schwereren Verhältnisse behielten.

Niobegruppe.

Wir haben uns nun zur grossartigsten und umfangreichsten statuarischen Composition zu wenden, welche die attische Kunst jener Zeit hervorgebracht hat, der berühmten Gruppe der Niobe mit ihren Kindern. Ursprünglich vermuthlich im Giebelfeld eines kleinasiatischen Apollotempels aufgestellt, ward sie später nach Rom in den Tempel des Apollo Sosianus gebracht. Schon das Alterthum war zweifelhaft, ob dies Werk dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei; um wie viel weniger vermögen wir darüber zu urtheilen, denen das Werk nur in spätern, zum Theil mittelmässigen Copien erhalten ist. Obwohl wir des leidenschaftlichen Inhaltes wegen eher an Skopas denken möchten, dürfen wir doch nicht geradezu eine Vermuthung daraus machen. Das Thema der Composition, von welcher manche Nach- und Umbildungen in Sarkophagreliefs vorliegen, ist bekanntlich die Bestrafung der thebanischen Königin Niobe, die sich ihrer vierzehn Kinder gegen die nur mit zwei Kindern gesegnete Leto gerühmt hatte. Apollo und Artemis übernahmen es, die beleidigte Mutter zu rächen, indem sie mit ihren Todespfeilen die ganze Niobidenschaar vernichteten. Wir finden hier also denselben sittlichen Grundgedanken, der sich in den Dichtungen der Griechen so oft ausspricht: Bestrafung des menschlichen Uebermuthes, der sich, auf sein Glück oder seine Macht pochend, gegen die Götter auflehnt.

Gegenwärtiger Bestand.

Die Gruppe wurde im Jahre 1583 zu Rom bei Porta S. Giovanni gefunden und kam später nach Florenz, wo sie jetzt in der Galerie der

Uffizien aufbewahrt wird. Sie bestand aus der Mutter mit der jüngsten Tochter, drei andern Töchtern, dem Pädagogen mit dem jüngsten Sohne und fünf andern Söhnen. Dazu hat sich der siebente Sohn in einer andern florentiner Statue nachweisen lassen, während die angebliche Niobetochter in Berlin schwerlich dazu gehörte. Im Ganzen haben wir die Mutter mit sechs Söhnen und drei Töchtern sammt dem Pädagogen als sicher anzunehmen. Vermuthlich ist damit aber die Gruppe noch nicht vollständig, da die Ueberlieferungen von sieben Söhnen und eben so vielen Töchtern der



Fig. 72. Sohn und Tochter der Niobe.

Niobe sprechen. — Was die herrliche Statue des sogenannten Ilioneus in der Glyptothek zu München betrifft, so ist sie allerdings an Adel und Schönheit, an zartester Empfindung in Darstellung eines schönbewegten jugendlichen Körpers, an höchster Vollendung in der Linienführung so hoch über allen andern Statuen dieser Gruppe erhaben, dass sie als eins der vorzüglichsten Meisterwerke ächt griechischer Arbeit, nicht als Copie zu betrachten ist. Ob sie dagegen einer Niobidengruppe angehört hat, lässt sich mit Bestimmtheit weder bejahen noch verneinen.

Die Composition.

Betrachten wir nun das Vorhandene, so müssen wir uns jedenfalls die grossartige Gestalt der Mutter als Mittelpunkt der Composition denken.

Apollo und Artemis sind ausserhalb der Gruppe anzunehmen. Unsichtbar aus der Höhe herab haben sie eben ihr rächendes Vertilgungswerk begonnen; dafür spricht jede Bewegung, dafür die Wendung der fliehenden Gestalten, die erschreckt nach oben blicken oder sich mit ihren Gewändern zu decken suchen. Einer der Söhne ist bereits entseelt hingestreckt: er wird die linke Giebelecke ausgefüllt haben. Ein andrer stüzt sich zusammenbrechend auf einen Felsen und wendet den schon im Todeskampfe starrenden Blick nach oben, von wo die Vernichtung ihn ereilt hat. Ein Bruder sucht zu spät die Schwester, die „still wie eine geknickte Blume“ verwundet zu seinen Füssen niedergesunken ist, mit seinem Gewande zu schützen und in seinem Arme aufzufangen (Fig. 72): ein andrer ist in die Knie gesunken und greift schmerzdurchzuckt mit der Hand nach der Wunde auf dem Rücken, während den Jüngsten der Erzieher zu decken versucht. (Fig. 73). Alle Uebrigen fliehen instinktartig zur Mutter hin, voll grausen Entsetzens, als könne sie, die so oft ihnen Schutz gewährt, sie vor dem rächenden Arm der Götter bewahren. So stürmen von beiden Seiten die Wogen dieser entsetzensvollen Flucht gegen die Mitte hin, wo sie an der erhabenen Gestalt der Niobe, dieser „Mater dolorosa“ der antiken Kunst, wie an einem Felsen sich brechen. (Fig. 74). Sie allein steht in all dem Leid unerschüttert, Mutter und Königin bis zum



Fig. 73. Erzieher und Niobide.

letzten Augenblick. Während sie ihr jüngstes Töchterlein, das die zarte Kindheit nicht vor dem rächenden Geschosse bewahrt hat, in ihrem Arme auffängt und sich wie schützend über den hinsinkenden Liebling beugt, wendet sie das stolze Haupt, ehe die Linke das schmerzerstarrte Antlitz mit dem Gewande bedecken kann, aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem Schmerz und Seelenadel sich mischen, die rächende Göttin. In diesem Blick des herrlichen Kopfes liegt weder Trotz noch

Flehen um Mitleid; nur der schmerzdurchbebte und doch hoheitsvolle Ausdruck heroischer Ergebung in das unabänderliche Geschick, das die Götter verhängten, ist einer Niobe würdig. In dieser wunderbaren Gestalt liegt denn auch vor Allem der geistige Schwerpunkt der Composition, liegt die Versöhnung, welche in einer Scene voll Graus und Vernichtung das Gemüth zu tragischem Mitgefühl erschüttert. Und dieselbe Schönheit ist auch über die andern Theile der Composition, über alle Gestalten ausgegossen und verleiht ihnen einen Adel, in welchem sich selbst das Entsetzen einer so furchtbaren Katastrophe läutert und mildert.



Fig. 74. Niobe.

Ino-Leukothea.

Derselben Zeit, welche in der Niobe den Mutterschmerz so ergreifend zu schildern wusste, wird auch die edle Darstellung der Mutterfreude, jene grossartige Statue der Pinakothek zu München angehören, die als Ino-Leukothea benannt zu werden pflegt, neuerdings aber*) als Gä Kurotrophos, als die kinderpflegende Erdgöttin, erklärt worden ist (Fig. 75). Aus parischem Marmor überlebensgross gearbeitet, zeigt sie die erhabenen Formen einer Göttin, die sich in mütterlicher Zärtlichkeit dem Kinde zuneigt, welches sie auf dem linken Arme hält. Der Knabe, dessen beide Arme neu sind, und dessen Kopf von einem antiken Amor entlehnt ist, wendet sich in kindlicher Erwiederung der Zärtlichkeit mit lebhafter Bewegung der Göttin zu, um liebkosend ihr Kinn zu streicheln. Sie dagegen weist mit der unrichtig ergänzten Rechten empor, während sie vielleicht in derselben ein Scepter halten müsste. Die grossartige Be-

*) Vergl. *K. Friederichs,* in Gerhard's Denkm. und Forsch. Jahrg. XVII Januar. 1859.



Fig. 75. Sogenannte Leukothea. München.

handlung der Formen, der Adel in Bewegung und Ausdruck, die bewunderswürdig durchgeführte Gewandung, die in jeder Falte Form und Bewegung der erhabenen Gestalt nachklingen lässt und doch mit höchster Einfachheit angelegt ist, das Alles verbürgt diesem Meisterwerk einen Platz unter den edelsten Erzeugnissen dieser Epoche.

2. Die erhaltenen Denkmäler.

Denkmal des Lysikrates.

In Attika ist von grösseren Werken aus dieser Epoche Nichts zu melden, dagegen sind an einigen kleineren Denkmalen Sculpturen erhalten, welche den Geist der attischen Kunst liebenswürdig vertreten. Vor allem gehören hierher die Friesreliefs am Denkmale des Lysikrates zu

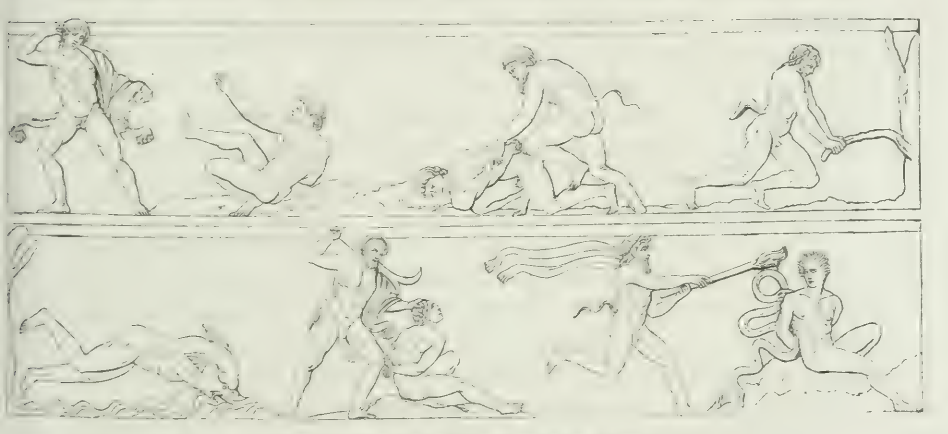


Fig. 76. Vom Denkmal des Lysikrates. Athen.

Athen, das für einen im Jahre 334 erlangten choragischen Sieg errichtet wurde. Sie stellen die Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber durch den von ihnen entführten Bacchus dar, welcher sie für ihren Frevel in Delphine verwandelt. Dies ist in geistreicher Weise und nicht ohne ergötzlichen Humor vom Bildhauer durchgeführt, sodass der reizende Fries zu früheren Compositionen sich etwa verhält wie die Komödie zur Tragödie (Fig. 76). Bacchus, eine grossartig schöne Jünglingsgestalt, sitzt in der Mitte auf einem Felsen, weich zurückgelehnt, und spielt mit seinem Löwen. Der Gott überlässt ruhig die Rache seinen Gefährten, den Satyrn, deren Uebermuth sich in der mannichfachsten Art von Verfolgung gegen die Uebelthäter ergeht. Einige brechen Aeste von Baumstämmen ab, um damit die Seeräuber zu züchtigen; andere vollziehen mit Knitteln, Fackeln und Thyrsosstäben die Strafe an den bereits zu Boden geworfenen Opfern ihrer Wuth; ein Seeräuber wird an einem Beine in's Meer geschleift, während

der Rest, an dem sich die Verwandlung in Delphine zu vollziehen beginnt, mit kühnem Satz in die Fluthen springt. Diese letzteren haben nämlich Delphinköpfe, die aber in menschlichen Leib auslaufen, eine Zusammensetzung, welche mit eben so viel künstlerischem Gefühl und Berücksichtigung organischer Formverbindung als mit keck humoristischer Laune durchgeführt ist. Dieser Fries, leicht und flüssig in mässigem Relief behandelt, bildet ein köstliches Zeugniss von dem Kunstgeiste, der damals noch das ganze attische Leben durchdrang.

Denkmal des Thrasyllos.

In anderm Sinne zeugt dafür ein Werk grösseren Umfanges, die Bacchusstatue vom Denkmale des Thrasyllos zu Athen, für einen Sieg vom Jahre 320 errichtet. Die Statue, jetzt im Britischen Museum, stellt den Gott in reichen Gewändern sitzend dar und ist, obwohl des Kopfes und der Arme beraubt, in Gesammtanlage und Styl vielleicht die grossartigste und edelste sitzende Einzelstatue, die uns aus dem Alterthume geblieben. In der Behandlung der Gewandung hat sie grosse Verwandtschaft mit der Aphrodite von Melos. Diese Statue mag uns ungefähr die Gestalt vergegenwärtigen, in welcher Praxiteles und seine Schule den Gott des Weines auffassten.

Löwe von Chaeronea.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt ein Denkmal, dessen Errichtung mit jenem folgeschweren Ereignisse des Unterganges griechischer Unabhängigkeit zusammenhängt. Es ist der kolossale etwa zwölf Fuss hohe Marmorlöwe, der zum Andenken der in der Schlacht von Chaeronea (338) gefallenen Griechen daselbst errichtet wurde, und dessen Bruchstücke noch an der alten Stelle vorhanden sind. — Ein ähnliches Denkmal, von Knidos, kürzlich in's britische Museum nach London gelangt, hält man für ein Erinnerungszeichen des Seesieges, welchen Konon (394) bei Knidos über Lysander erfocht. Es ist wohl die schönste Löwengestalt, welche wir in plastischen Werken besitzen. Er liegt ruhig ausgestreckt, zehn Fuss lang, der Kopf ist nach rechts gewendet. Die Vorderfüsse sind abgeschlagen, die untere Kinnlade und die Tatze des rechten Hinterfusses fehlen. Der Kopf ist wie der übrige Körper in grossen Massen wirksam behandelt, dabei jedoch in einem weicheren, mehr naturalistischen Style durchgeführt als z. B. die Löwenköpfe von der Dachrinne des Parthenon. Die Mähne ist in grossen Büscheln kräftig und wirksam stylisirt, das Haar auch an den Weichen trefflich charakterisirt, die Adern ebenso maassvoll gezeichnet.

Löwe von Knidos.

Lykische Sculpturen.

Wichtige Werke dieser Zeit sind uns sodann in dem denkmalreichen Lykien erhalten, wo wir bereits in früher Zeit den Einfluss griechischer Kunst im Harpyien-Monument von Xanthos (S. 95) kennen lernten. Ausser einer Anzahl minder bedeutender Gräberreliefs zu Telmessos,

Kadyanda, Tlos, Pinara und Xanthos*), welche Scenen des Familienlebens und Kämpfe darstellen, ist vor Allem hier das Nereïden-Monument von Xanthos zu nennen, welches früher als Harpagos-Denkmal bezeichnet wurde. Dass diese historische Deutung unzulässig sei, ist längst anerkannt, ohne dass man jedoch eine andere völlig stichhaltige Erklärung an die Stelle zu setzen vermocht hätte**). Halten wir uns an das Denkmal selbst, das mit der Masse seiner noch erhaltenen Sculpturen durch Sir Charles Fellows aufgedeckt und nach London in's Britische Museum gebracht worden ist***). Nach der durch Falkener modificirten Restauration†) war dasselbe ein Heroon, das auf hohem durch Relieffriese geschmücktem Unterbau eine tempelartige Cella mit einem Giebeldache zeigte. In weitem pseudodipteralen Abstande umzogen die Cella ionische Säulen, vier an den Schmalseiten, sechs an den Langseiten. Das ganze zierliche Monument war in verschwenderischer Weise mit Bildwerken geschmückt: beide Giebelfelder enthielten Hochreliefs, an der einen Seite eine Kampfdarstellung, an der anderen nach der bei griechischen Monumenten mehrfach vorgekommenen Sitte eine ruhige Scene††), in der Mitte sitzende Gottheiten, in welchen man Zeus und Here neben anderen Göttern zu erkennen glaubt, zu denen jugendliche Gestalten, nach den Giebelecken an Grösse abnehmend, sich gesellen. Here entfernt mit der Hand den Schleier von ihrem Haupte, ähnlich wie auf dem Parthenonfriese; ihre Stellung ist dieselbe anmuthig nachlässige, wie Zeus eben dort sie zeigt. Zeus dagegen hält sich ihr gegenüber in ganzer Würde aufrecht und hat sein Scepter gefasst. Mehrere Fragmente von Einzelstatuen und selbst von Gruppen hat man den Akroterien des Daches zugetheilt. Weiter sind zahlreiche Torsen weiblicher Gestalten erhalten, denen sämmtlich die Köpfe fehlen. Sie scheinen in den Intercolumnien gestanden zu haben. Spuren von Seethieren verschiedener Art zu ihren Füssen bezeichnen sie als Nereïden, die durch eine Schlacht aus ihrem nassen Elemente aufgescheucht sind und in leidenschaftlicher Bewegung dahineilen. Ferner haben sich bedeutende Ueberreste von nicht weniger als vier Relieffriesen verschiedener Höhe und Länge gefunden, von denen die beiden grösseren dem Unterbaue als oberer und unterer Saum, die beiden kleineren der Cellenwand und dem über den Säulen sich hinziehenden Architrav zugetheilt sind. Vier Löwengestalten endlich von strenger

---

*) Abbild. in *Fellows* account of discoveries in Lycia. London 1841.

**) Vergl. *Welcker* in Müller's Handbuch §. 128.*)

***) *Fellows*, account of the Jonic trophy monument etc. London 1848.

†) Im Museum of class. antiq. von *Falkener*.

††) Vergl. *W. W. Lloyd*, the Neireid-Monum. London 1845.

Stylistik bei überaus lebendigem Ausdruck werden passend an die Eingänge der Cella vertheilt.

Während nun die Restauration Falkener's in zwingender Weise fast alle wesentlichen Theile des Denkmals zu einem Ganzen verbindet, ist neuerdings die Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile geleugnet worden*). Der Grund davon scheint mir wesentlich darin zu liegen, dass die Nereïdenstatuen mit zu günstigem, die Friese, namentlich die beiden kleineren, mit zu ungünstigem Auge betrachtet werden. Was zunächst die Nereïden betrifft, so ist zuzugeben, dass diese dahineilenden Gestalten von höchster Lebendigkeit und Kühnheit sind. Die flatternden, bauschenden Gewänder, durch die Bewegung sich eng anschmiegend und den Körper reizvoll verrathend, kommen den fliehenden Töchtern der Niobe am nächsten. Ihre Vorgängerinnen und Geistesverwandte fanden wir aber bereits in gewissen Gestalten der phigalischen Friese und selbst am Niketempel zu Athen. Mehrere dieser Statuen sind von grosser Schönheit, anmuthig und lieblich selbst in der leidenschaftlichsten Bewegung. Andere dagegen haben unschöne, ja unrichtige Körperverhältnisse und ein gewisses Ungeschick in der Bewegung. Je mehr Welcker's Urtheil daher begründet erscheint, um so weniger vermag ich sie alle schlechtweg mit Overbeck „schön, lieblich und reizend wie Weniges der antiken Kunst" zu nennen und sie gar „einem Bildhauer ersten Ranges" zuzutrauen. — Am nächsten kommt den Statuen im Styl der grösste Relieffries, der den unteren Saum des Unterbaues bildet. Er schildert eine Schlacht zwischen Reitern und Fussvolk „mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber einer wirklichen Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer," wie Welcker bemerkt. Ich füge hinzu, dass sich in diesen Theilen mannichfach Reminiscenzen an frühere griechische Werke, namentlich an die vom Niketempel und von Phigalia nachweisen lassen, und dass die Ausführung zum Theil etwas trocken, geistlos und conventionell erscheint. Sowohl die Statuen wie diese Friesplatten geben mir den Eindruck, als ob sie Werke eines Künstlers seien, der Studien an attischen Sculpturen gemacht und dieselben hier verwendet habe. Der Grundzug der Darstellung ist auch im Friese ein ächt griechischer; wenn dagegen in der Bezeichnung des Aeusserlichen, Zufälligen sich eine fremdartige Richtung nicht verkennen lässt, so ist zu bedenken, dass wir es hier mit dem Monument einer Stadt zu thun haben, die nicht griechisch war, obwohl sie schon früher griechischer Kultur den Eingang gestattete.

*) Durch *Overbeck*. Gesch. d. griech. Plast. II, 105 ff.

Nereiden-Monument.

Behalten wir dies im Auge, so wird auch der obere Fries uns keinen Anstoss geben, der sichtlich in realistisch-historischer Auffassung seines Gegenstandes dem Geiste orientalischer Kunst um Vieles näher steht. Man sieht auf der einen Langseite eine lebhaft bewegte Schlacht; auf der gegenüber liegenden Seite wird eine auf steiler Höhe ragende Stadt von den Siegern belagert. Auf den Zinnen zeigen sich wehklagende Weiber, aber auch einzelne Vertheidiger. Schon beginnen die Belagerer auf Sturmleitern die Mauern zu ersteigen, da beschliesst die Stadt, sich zu ergeben. Zwei bärtige Männer in langen faltenreichen Gewändern erscheinen vor dem auf einem Sessel thronenden und mit orientalischer Tracht, namentlich der phrygischen Mütze (Kidaris) bekleideten Feldherrn, der von Kriegern umgeben ist und über welchem ein Diener den Sonnenschirm ausgespannt hält. Das Alles wird in jenem naiven Erzählerstyl vorgetragen, welchen wir aus den assyrischen Palästen kennen; die Darstellung der Wirklichkeit, der Festung mit ihren Thürmen und Zinnen, der reihenweise marschirenden Krieger, das Alles ist orientalisch gedacht, aber unzweifelhaft von einem griechisch gebildeten Meissel vorgetragen; dafür spricht der leichte, feine Styl der Gestalten, der Gewänder, der Bewegungen.

Endlich sind noch die beiden Friese der Cellenwand und des äusseren Architravs zu erwähnen. Auf dem letzteren werden nochmals Kampfscenen zwischen Fussvolk und Reiterei geschildert; dann folgen Jagden auf Bären und Eber, endlich sieht man einen Satrapen, welchem Pferde und andere Gaben gebracht werden. Der Cellenfries enthält Darstellungen heitrer Ruhe; ein Gastmahl wird gefeiert, bei welchem die Gäste auf Polstern liegen, mit Wein bewirthet und von Sängerinnen und Musikanten unterhalten; daneben werden Opfer von Widdern, Stieren und Ziegen dargebracht. Alle diese Scenen sind den Darstellungen ähnlicher Art auf assyrischen Reliefs im Geiste verwandt; aber ein Blick genügt um zu zeigen, dass der schlichte klare Styl sowohl in der Anordnung der Gruppen wie besonders in der Zeichnung der Gestalten wesentlich durch griechische Kunst veredelt ist. Gewiss stehen diese Darstellungen an geistigem Gehalte tief unter rein griechischen Werken, aber wie Overbeck sie (S. 111) „dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtssagend, in den Formen schwülstig und stumpf“ nennt und gar für „ganz späte römische Arbeiten“ gelten lassen will, das ist nur begreiflich, wenn man mit der ungerechtfertigten Forderung an diese Arbeiten herantritt, dass sie rein griechische Werke sein sollen. Stellt man sich vor, dass sie von lykischen, aber griechisch geschulten Künstlern geschaffen sind und in landesüblicher Weise Scenen einheimischen Lebens in Krieg

und Frieden vorführen*), so wird man nichts gegen die gleichzeitige Entstehung einzuwenden haben. Selbst die beiden kleineren Friese, obschon sie nicht eben geistreich gearbeitet sind, weichen in der bescheidenen, leichten Art des Vortrages so weit von römischer Kunst ab, dass sie in keine Epoche als in die des rein griechischen Einflusses zu setzen sind. Mir scheint daher, dass man für die Ausschmückung des Denkmals einen attischen Künstler berief, dem im Wesentlichen die Nereïdenstatuen und die Giebelreliefs angehören. In diesen konnte er sich ungehindert der idealen griechischen Auffassung überlassen, während die Besteller dagegen ohne Zweifel nach der Sitte Asiens für die wirkliche Schilderung des bestimmten historischen Ereignisses sammt seinen Folgen, welches dem Denkmal zu Grunde liegt, die ihnen allein verständliche realistische Darstellung verlangten. Der Grieche wird sich diesem Verlangen nur widerstrebend gefügt und in demselben Maasse, als das Geforderte seinen eigenen Anschauungen ferner trat, die Hülfe einheimischer, aber griechisch gebildeter Künstler nicht blos für die Ausführung, wie bei dem grössten unteren Friese, sondern selbst für die Composition, wie bei den drei anderen Friesen, herangezogen haben. So entstand dies kleine interessante Denkmal aus einem Compromiss zwischen griechischer Kunst und lykisch-orientalischer Anschauung.

Die Zeit der Ausführung lässt sich, glaube ich, aus dem bereits Angedeuteten und aus anderen Gründen ziemlich genau bestimmen. Die zahlreichen Reminiscenzen an attische Werke, vorzüglich die dem Erechtheion nachgebildeten architektonischen Formen**) weisen darauf hin,

---

*) Ich erinnere an die zahlreichen Scenen lykischer Grabfaçaden, die griechischen Sculpturstyl mit den eigenthümlichen, dem Holzbau nachgeahmten ächt lykischen Architekturformen verbinden. Wegen der realistischen, der griechischen Plastik fernliegenden Darstellung von Gebäuden verweise ich auf jene merkwürdigen Reliefs von P i n a r a (Fellows, Lycia, zu S. 142), welche lediglich solchen Architekturbildern gewidmet sind und den menschlichen Gestalten nur die untergeordnete Bedeutung von Staffage zugestehen.

**) Für die Architektur unseres Denkmals kommen hauptsächlich die Säulen in Betracht. Während ihre Basis die rein ionische ist, mit doppeltem Trochilus unter horizontal kannelirtem Torus, zeigt das Kapitäl nicht allein a t t i s c h - i o n i s c h e Form, sondern sogar d i r e k t e N a c h m u n g d e s E r e c h t h e i o n - K a p i t ä l s: nämlich die sonst nirgends vorkommende Anordnung eines zwiefachen Polsters, das vorn in reiche Voluten endigt, an den Seiten durch ein geschupptes Band und zwei Perlenschnüre gehalten wird; endlich am Echinus, gleichfalls wie beim Erechtheionkapitäl über dem Kymation noch ein durch Flechtwerk charakterisirtes Glied. Nur der Anthemienkranz, der dort den Hals der Säule schmückt, fehlt hier. Die

dass wir das Werk jedenfalls ins IV. Jahrhundert hinabzurücken haben. Die kühne, leidenschaftliche Bewegung der Nereïden erinnert schon stark an Skopas und seine Kunstrichtung, allein da in dem grossen Friese noch keinerlei Anklänge an die Reliefs des Mausoleums in dem so nah benachbarten Halikarnass sich finden, so muss das Monument vor diesem Prachtbau, etwa um 370 v. Chr. errichtet worden sein.*)

Mausoleum von Halikarnass.

Hier schliessen sich nun unmittelbar die in Budrun entdeckten Sculpturen vom Mausoleum zu Halikarnass an. Unter allen auf uns gekommenen monumentalen Werken dieser Zeit stehen sie an Umfang wie an Werth in erster Linie. Schon im Jahre 1522 fand man dort mehrere Platten eines Relieffrieses aus Marmor; andere Sculpturen, Reliefs sowohl wie namentlich grossartig stylisirte Löwenköpfe, sah man in das Kastell S. Pietro vermauert, welches die Johanniter von Rhodus hier errichtet hatten. Dass Budrun die Stätte des alten Halikarnass bezeichne, war längst bekannt, dass aber jene Festung auf der Stelle des hochberühmten Mausoleums und aus den Trümmern desselben errichtet sei, haben erst die durch Ch. Newton geführten Nachgrabungen der neuesten Zeit unzweifelhaft festgestellt.**) Wir verdanken diesem mit glänzendem Erfolg gekrönten Unternehmen also die Reste jenes Wunderbaues, welchen

Entlehnung bleibt also kaum zu bezweifeln, da das anscheinend Primitivere in Xanthos als provinzielle Modification anzusehen ist, und das kürzere, etwa dem Niketempel entsprechende Verhältniss der Säulen durch die besonderen Formen des Monumentes, die weiten Intercolumnien und den nicht minder weiten Abstand von der Cellenmauer constructiv bedingt war.

*) Erst nach Vollendung des oben Erörterten gehen mir die Verhandlungen der XIX. Philologen-Versammlung zu, welche den Vortrag von *Urlichs* über das Nereiden-Monument enthalten. Seine Deutung desselben, als eines Siegeszeichens für die Eroberung von Telmissos durch die Xanthier unter Führung eines Fürsten aus dem persisch-medischen Geschlechte des Harpagos, giebt, wie mir scheint, die endgültige Erklärung des Denkmales. Da jener Feldzug etwa Ol. 101 stattfand, so wird hier von historischer Seite bestätigt, was sich mir für die Datirung des Werkes aus der künstlerichen Betrachtung ergeben hatte. Wenn dagegen *Urlichs* die Vermuthung aufstellt, dass *Bryaxis* der Meister der Sculpturen sei, so scheint das Alter dieses Künstlers einer solchen Annahme zu widersprechen; denn wenn derselbe, der zwanzig Jahre später neben Skopas am Mausoleum arbeitete, schon mit 25 Jahren Aufträge in fernen Gegenden gehabt haben soll, wie das Monument zu Xanthus und die Bildsäulen des Apollo und Zeus nebst Löwen im benachbarten Patara, so ist das minder wahrscheinlich als anzunehmen, dass er erst durch seine Arbeiten am Mausoleum in diesen Gegenden bekannt und mit selbständigen Aufträgen in Patara betraut worden sei.

**) Vergl. *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. London 1862. Fol. u. S.

die Königin Artemisia von Karien als Grabmal ihres 353 v. Chr. gestorbenen Gemahls Mausolus errichten liess. Es ist wahrscheinlich, dass der König selbst schon bei seinen Lebzeiten den Bau hatte beginnen lassen. Dass die Ausschmückung desselben erst nach dem Tode der Artemisia (351) vollendet wurde, berichtet Plinius. Denn er erzählt, dass *Skopas* sammt drei andern attischen Künstlern berufen worden sei, das Denkmal mit Bildwerken auszustatten; als aber die Königin vor der Vollendung desselben gestorben, seien die Künstler ihres eigenen Ruhmes wegen geblieben, um die Arbeit zu Ende zu führen.

Gestalt des Denkmals.

Das Denkmal wird als ein von einer Säulenhalle umgebener rechtwinkliger Bau (Pteron) geschildert, der von einer eben so hohen Stufenpyramide überragt wurde. Auf der Spitze der letzteren krönte eine kolossale marmorne Quadriga mit dem Standbilde des Mausolus das Ganze. Letztere war von *Pythis* gearbeitet, der wahrscheinlich auch der Architekt des Baues war. Während man nun bisher nur eine Anzahl von Relieftafeln von Budrun besass, deren grösserer Theil im Britischen Museum zu London, deren kleinerer in Genua beim Marchese di Negro aufbewahrt wird, sind als Ergebnisse der neuesten Ausgrabung nicht allein neue Relieftafeln zu den alten ins Britische Museum gelangt, sondern eine grosse Anzahl von andren Sculpturwerken schliesst sich daran, die zum Theil noch der Zusammenfügung harren. Denn in welchem Zustande von Zerstörung die meisten dieser Werke gefunden wurden, mag man daraus abnehmen, dass die Kolossalstatue des Mausolus aus dreiundsechzig Bruchstücken zusammengesetzt werden musste, und dass gleichwohl nichts von ihr fehlt als der linke Fuss und beide Arme. Das grossartige Denkmal muss zwischen dem XII. Jahrhundert, wo Eustachius es noch als ein Weltwunder preist, und dem Jahre 1402, wo die Johanniter den Platz in Besitz nahmen und ihre Burg zu erbauen begannen, durch ein Erdbeben zerstört worden sein. Denn die Trümmer der ganz zerschellten Quadriga fand man umhergeschleudert wieder; von den zwölf Fuss langen Rossen derselben sind bedeutende Bruchstücke erhalten. Ausserdem fand man, mehr oder minder erhalten, zwölf Marmorlöwen, einen kolossalen Widder, eine Anzahl von Resten einzelner Statuen, denen die Restauration ihre Stellen zwischen den Säulen des Pterons anweist; ferner bedeutende Bruchstücke von Reiterstatuen, welche Newton auf die vier Ecken des Stufenbaues vertheilt, der die Basis des Ganzen bildet; endlich sind die Platten des Frieses von zwölf auf sechzehn vermehrt worden, welche in Verbindung mit dem in Genua befindlichen Stücke eine Gesammtlänge von 85 Fuss 9 Zoll ausmachen. Da nun Newton in seiner und des Architekten Pullan Restauration dem Unterbau eine

Ueberreste.

Ausdehnung von 88 Fuss 6 Zoll Breite bei 119 Fuss Länge giebt, so ist uns selbst von dem Friese nicht einmal der vierte Theil mehr erhalten. Ursprünglich also war der Fries von einer Ausdehnung (415 Fuss), die nur noch vom Parthenonfriese übertroffen wurde. Dazu kam aber ausserdem eine so reiche Ausstattung mit plastischen Werken aller Art, mit Löwen, Einzelstatuen, Reiterbildern bis zur Kolossalquadriga des Mausolus auf der Platform der Pyramide, dass allein schon die Pracht der Ausstattung das Monument zu einem der glanzvollsten des Alterthums, zu einem Wunderwerke der Welt erhob.

Der Fries.

Wenn wir nun die einzelnen Reste näher in's Auge fassen, so dürfen wir nicht verhehlen, dass dieselben von gar verschiedenem Werthe sind. Das gilt vorzüglich von den Friesen. Sie behandeln das alte Lieblingsthema der attischen Plastik: eine Schlacht der Griechen mit den Amazonen. Letztere führen zum Theil den Kampf von ihren Rossen aus, wodurch die Stelle des Lucian ihre Bestätigung findet, der am Mausoleum „Bilder von Männern und Pferden" bezeugt. Die schönsten dieser Relieftafeln — und dazu gehören sowohl die in Genua als auch die Mehrzahl der im brit. Museum befindlichen — zählen unbedenklich zu den trefflichsten Werken griechischer Kunst. An Adel der Formbildung werden sie nur von den Sculpturen des Theseion und des Parthenon übertroffen, an Feuer, Kühnheit und Gewalt, sowie an Reichthum der Erfindung nur von den Friesen zu Phigalia. Im Stylcharakter stehen sie keinem einzigen Werke der griechischen Plastik so nahe, wie dem Fries am Niketempel zu Athen; ja Alles deutet darauf hin, dass wir in dem Friese von Halikarnass die weitere Entwickelung der plastischen Richtung zu erkennen haben, welche jenes kleine, anmuthvolle attische Denkmal vertritt. Dies gilt nicht blos von den einzelnen Gestalten, deren man mehrere von fast übereinstimmender Haltung nachweisen kann, nicht allein von der fliessenden Behandlung der Gewänder und der schlanken Körper, sondern weit mehr noch von der Linienführung der ganzen Gruppen, die in rhythmischer Gegenbewegung, in einer reichen, durch geistvolle Unterbrechungen noch erhöhten symmetrischen Entsprechung angelegt sind. Wahr ist es, dass mehrere der Platten in der Composition etwas flüchtig, selbst durch die häufige Wiederholung desselben Motives matt erscheinen; allein ähnliche Ungleichheiten zeigen alle Werke mit Ausnahme des Parthenon- und des Phigaliafrieses, zeigen namentlich die Sculpturen vom Theseion und vom Niketempel. Wenn nun diese Platten uns vollständiger erhalten wären, wenn wir die, solchen matteren Stellen sich anschliessenden Gruppen besässen, so würde das harte Urtheil über jene sich wohl beträchtlich mildern, und man würde sich nochmals bedenken, ehe man, wie es

geschehen ist*), von „Stümperarbeit" redete. Diesen herben Tadel fordert keine der Tafeln heraus: wohl sind Stellen vorhanden, wo die Künstler sich's mit der Composition etwas zu leicht gemacht haben; wohl sind Wiederholungen, Flüchtigkeiten, Verstösse daraus hervorgegangen: aber alles dies deutet weniger auf Unfähigkeit, als auf eine zu bequem fliessende Production hin.

Composition.

Dagegen muss auf eine Reihe von Zügen aufmerksam gemacht werden, die nicht allein durch Wirksamkeit und Frische, sondern auch durch Orginalität und Kühnheit hervorragen, und in denen der deutliche



Fig. 77. Aus den Reliefs vom Mausoleum zu Halikarnass.

Beweis vorliegt, dass die Künstler des Mausoleums zu den vielfach bereits variirten Motiven eine Anzahl von neuen, überraschenden, meisterhaften hinzufügten. Dahin gehört vor allen, unter den neuesten Entdeckungen, die Amazone, die sich nach Art der skythischen Völker rückwärts auf ihr fliehendes Ross geworfen hat und auch so noch den Kampf fortsetzt; dahin ferner die Amazone, die in scharfer Profilstellung sich gegen einen andringenden Griechen mit hoch gehobener Waffe vertheidigt, und deren weiche, geschmeidige Glieder, durch das zurückwehende Gewand fast ganz entblösst, sich mit einem Reiz silhouettiren, der ein entschiedenes Streben zum Effektvollen verräth. Kühner und leidenschaftlicher bewegt als der Grieche, der auf derselben Platte auf eine rückwärts hingesunkene Amazone eindringt, oder als jener andere,

*) *Overbeck*, Gesch. d. griech. Plast. II. S. 104.

der durch mächtigstes Ausschreiten einer ihm heftig zusetzenden Gegnerin ausweicht und zugleich in der Vertheidigung auf einen günstigen Moment zum Angriff lauert: kühner als diese und manche andre auf den schon bekannten Tafeln geschilderte Scenen (Fig. 77) sind selbst die Gruppen von Phigalia nicht.

Ausführung.

Fragt man nun nach der Ausführung dieser Werke, so ist dieselbe, soweit der zerstörte Zustand die Beurtheilung gestattet, wieder nicht von gleichem Werthe: doch sind die Verschiedenheiten nicht solcher Art, dass daraus die Zusammengehörigkeit, oder gar die Gleichzeitigkeit der einzelnen Theile zu bestreiten wäre. Vielmehr erkennt man bald die weiche, elegante, doch schon stark auf den Effekt hinarbeitende Richtung, welche sich selbst in den attischen Werken vom Ausgang der vorigen Epoche, namentlich in den Balustradenreliefs vom Niketempel bereits aussprach. Charakteristisch dafür erscheint vor allem die etwas verschwenderische Benutzung flatternder Gewänder und die Art des Faltenwurfs, die immer jene zierlich reiche und weiche, flüssig bewegte der attischen Schule, keineswegs die hastige, scharfe der phigalischen Werke ist. Ja, grade die Fülle an Motiven einer reizenden, schön geschwungenen, fein durchgebildeten und immer den lebhafteren Bewegungen der Körper entsprechenden Gewandung ist ein ächtes Zeugniss für attische Entstehung dieser Reliefs. — Anders verhält es sich mit einer Anzahl von Zeichenfehlern, die besonders da sich auffallend hervordrängen, wo es gilt, beide Beine der zu Ross dahersprengenden Gestalten zu zeigen. In diesen Fällen ist mehrfach das jenseitige Bein viel zu lang gerathen. Theils mögen das Flüchtigkeitsfehler sein; grösstentheils mag aber der hohe Standpunkt, den die Reliefs einzunehmen hatten, diese perspektivischen Unrichtigkeiten ebenso veranlasst haben, wie sich Aehnliches an den Figuren der phigalischen Friese nachweisen lässt. Allerdings sind wir schuldig hinzuzufügen, dass die Verstösse zu Halikarnass viel augenfälliger, viel stärker hervortreten als an jenen früheren Werken.

Urheber.

Aber ist dies Alles wirklich genügend, den Reliefs die Ehre abzusprechen, zum berühmten Mausoleum gehört zu haben? mit andern Worten, zu behaupten, dass sie nicht von Skopas und seinen Genossen herrühren können? Wir wissen allerdings, dass dieser grosse Meister an der Ostseite des Mausoleums arbeitete, dass Bryaxis die nördliche, Timotheos die südliche, Leochares die westliche Seite mit Bildwerken schmückten. Wenn unter diesen Künstlern Leochares als der einzige bedeutendere bekannt ist, so darf doch gefolgert werden, dass auch die übrigen nicht unwerth gewesen sein müssen, neben einem Skopas zu arbeiten. Da ferner Skopas der berühmteste von allen war und längst im Zenith seiner

Meisterschaft stand, so darf man annehmen, dass seine Genossen, obendrein jünger als er, wie es wenigstens von Leochares und Bryaxis feststeht, ihm als dem Entwerfer des ganzen Planes sich unterzuordnen hatten. Dies Alles vorausgesetzt, scheint mir in der Beschaffenheit der Reliefs kein Hinderniss vorzuliegen, sie jenen Meistern wirklich zuzuschreiben. Vergegenwärtigen wir uns nach dem, was wir von der Thätigkeit am Erechtheion aus den aufgefundenen Baurechnungen, und von der am Parthenon aus dem Charakter der Sculpturen selbst erfahren, die Ausführung solcher grossen Gesammtunternehmungen, so wird der Hergang der gewesen sein, dass Skopas den Entwurf des Ganzen skizzirte und die Arbeiten der Ostseite seiner eignen Ausführung vorbehielt, während seine Genossen sich in die Herstellung der anderen Seiten theilten. Diese Einzelthätigkeit bestand zunächst darin, nach den Skizzen oder Andeutungen des leitenden Meisters die Modelle für die Werke im Grossen auszuarbeiten. Wie weit sich dann das eigenhändige Mitwirken bei der Marmorausführung ausdehnte, ob es sich auf eine Nachhülfe und ein letztes Ueberarbeiten beschränkte oder auf eine durchgreifendere Selbstthätigkeit erstreckte, das muss dahingestellt bleiben*).

Werth der Reliefs.

Entsprechen denn aber die vorhandenen Reliefs der hohen Vorstellung, die wir uns von einem Meister wie Skopas zu bilden haben? Was die Anlage, den Entwurf, die Hauptmotive der besten Platten betrifft, scheint mir dies nicht zu bezweifeln, zumal wir für den immer noch verschiedenen Werth des Einzelnen die doch gewiss auch verschieden abgestufte Begabung der einzelnen Künstler als Erklärungsgrund haben. Was wir von der Kunst des Skopas wissen, jenes leidenschaftliche Feuer der Seelenbewegung, dessen höchster Affekt sich in Gestalten wie seine rasende Bakchantin aussprach, finden wir in den besten Gruppen dieser Friescomposition wieder. Jene Amazone, die sich rückwärts auf ihr Ross geworfen hat, sammt so manchen anderen Momenten, aus denen die kühnste Kampflust lodert, sind gewiss werth von ihm erfunden zu sein. Wenn aber die Ausführung unter dem glänzenden Begriff bleibt, den wir uns von der Kunst des Skopas machen müssen, so dürfte dafür nicht blos die Hand der Arbeiter, sondern vielleicht mehr noch der Geist der Zeit verantwortlich zu machen sein. Vergessen wir nicht, dass wir es mit einer Epoche zu thun haben, die sich von den Tagen eines Phidias bereits er-

*) Letzteres ist, wie mir scheint, nach dem Umfange der ganzen plastischen Ausschmückung kaum anzunehmen. Am wenigsten darf man aus der bekanten Stelle des Plinius die Folgerung herleiten, dass Meister wie Skopas und seine Gefährten „eigenhändig" (siehe Overbeck a. a. O.) ihres Ruhmes wegen die Marmorarbeit ausgeführt hätten!

heblich unterschied. In dem künstlerischen Schaffen konnten wir ein zunehmendes Streben nach dem Effektvollen beobachten. Mit solcher Richtung geht eine mehr flüchtige, dekorative Auffassung der monumentalen Aufgaben Hand in Hand. Zur Zeit des Phidias ruhte der Nachdruck gerade auf diesen grossen Unternehmungen, und die Höhe des Sinnes, die Strenge des Kunstgefühles that sich nur in der gediegensten allseitigen Durchbildung jeder Gestalt genug. Zur Zeit des Skopas leiteten die Künstler ihren Ruhm weit weniger aus den monumentalen Werken, als aus jenen Einzelschöpfungen her, die nicht sowohl einer allgemeinen nationalen Kultidee, als vielmehr einer subjektiven Begeisterung ihre Entstehung verdanken. Irre ich nicht gänzlich, so müssen in solchen Zeiten für dekorative Werke andere, minder strenge Gesetze zugestanden werden, was sich schon daraus ergiebt, dass in solchen Epochen die monumentalen Aufgaben überwiegend dekorativ aufgefasst werden. Wenn ich nach alledem selbst für die schönsten Theile dieser Friese in jene enthusiastischen Lobsprüche nicht einstimmen kann, durch welche sie als den Parthenonskulpturen ebenbürtig erklärt wurden, so bin ich noch viel weiter entfernt, selbst die geringeren Compositionen als „Stümperarbeit aus einer barbarischen Kunstepoche“ zu bezeichnen. Vielmehr hat sich mir aus unbefangener Betrachtung und eingehendem Studium der Originale die Anschauung ergeben, dass im Wesentlichen derselbe Geist attischer Kunst aus allen Theilen dem Beschauer entgegenweht.

Andere Sculpturen des Mausoleums

Von den übrigen Sculpturen des Mausoleums, so weit sie bereits wieder zusammengesetzt sind*), erwähne ich zunächst Reste eines zweiten Frieses, der Kämpfe zwischen Griechen und Kentauren darstellt und trotz seiner kläglichen Zerstörung viel kühne Bewegung verräth. Sodann wurde eine überaus schöne, kolossale weibliche Statue gefunden, die zwar ohne Arme und Kopf ist, aber mit einer grossartigen Formgebung so viel naturalistische Feinheit und Weichheit in der Behandlung der von zierlichem Gewande verhüllten Brust und des vortretenden Fusses verbindet, dass man an ein Portrait, vielleicht das der Artemisia, denken möchte. Der Mantel umschliesst in grossem wirksamen Faltenwurf die Gestalt. Aehnliche Behandlung zeigt ein anderer Torso, der vermuthlich einer männlichen Figur angehört. Für die Kopfbildung ist ein herrlicher Frauenkopf von weichen, vollen Formen, etwas breitem Oval und offnem Ausdruck bezeichnend. Der Hals ist leise gebogen, die Haltung des Kopfes etwas nach rechts geneigt, das lockige Haar zierlich, ja fast noch alterthümlich gekräuselt und von einer Haube umschlossen. Ein

*) Das Wichtigste abgebildet in Newton's Werke.

anderer weiblicher Kopf, ebenfalls von grosser Weichheit und von frischem jugendlichen Reiz, wurde, ganz geschwärzt vom Feuer, im Kamin eines türkischen Hauses vermauert gefunden. Vor allem erscheint aber die kolossale Statue des Mausolus von hohem Interesse, schon als eines der frühesten erhaltenen Originalwerke griechischer Portraitbildnerei. Die Gestalt ist bis auf den linken Fuss und die beiden Arme wieder vollständig zusammengesetzt worden. Der Kopf zeigt mit seiner breiten Stirn, den derben, festen Kinnbacken, dem krausen Bartflaum an wohlgerundeter Wange, dem kleinen Bart auf der Oberlippe und der Anordnung des kurzen, lockigen Haares ein durchaus individuelles Gepräge, dem selbst der eigenthümliche Wurf des Mantels entspricht. Dennoch ist ein idealer Zug in der weichen Behandlung des Nackten, in der grossartigen, mit einer effektvollen Einfachheit angeordneten Gewandung nicht zu verkennen. Von dem Viergespann haben sich das Vordertheil des einen der inneren Pferde sammt Resten des bronzenen Gebisses, sowie das Hintertheil des einen der äusseren erhalten. Die Behandlung ist in grossen Massen mit festen und kraftvollen Formen in einer gewissen derben Tüchtigkeit durchgeführt; man erkennt darin die vorwaltende Berechnung der Fernwirkung. An den Bruchstücken der zwölf Löwen zeigt sich dieselbe breite, sogar etwas dekorative Haltung, während die seitwärts gewandten Köpfe eine detaillirtere, weichere, mehr naturalistische Ausführung haben. Das ist das Wichtigste von den Ueberbleibseln eines Denkmals, auf dessen ursprüngliche Pracht selbst diese zertrümmerten Reste ein glänzendes Licht werfen*).

*) Hier würden auch die im Louvre zu Paris befindlichen Reliefs vom Tempel der Artemis zu Magnesia am Mäander einzureihen sein, wenn dieselben nicht ihrem ganzen Kunstcharakter nach sich als Werke der römischen Epoche zu erkennen gäben. Es ist eine der ausgedehntesten Reliefcompositionen des Alterthums, gegen 240 Fuss lang, während der Fries von Bassae, an welchen der von Magnesia zunächst erinnert, nur etwa 100 Fuss Länge hat. Kämpfe mit den Amazonen sind das ausschliessliche Thema dieser umfangreichen Composition, die von Einigen zu hoch geschätzt, von Andern zu wegwerfend beurtheilt worden ist. Mit griechischen Werken können sie allerdings weder an Feinheit des Styls, noch an Adel der Auffassung wetteifern. Selbst die überaus kraftvollen, zum Theil sogar derben Gestalten des Frieses von Bassae erscheinen diesen schwerfällig untersetzten Körpern gegenüber elegant. Das darf aber nicht hindern, ihre anderen Verdienste zu schätzen. Obwohl die Composition wie die Ausführung ungleich sind, obwohl manche Motive sich wiederholen, einige geradezu von Bassae entlehnt erscheinen, muss man billige Rücksicht auf die ausserordentliche Ausdehnung des Frieses nehmen, die manche derartige Bequemlichkeit des Componisten entschuldigt, zumal immer noch eine gute Anzahl von neuen, trefflich erfundenen Motiven übrig

3. Die Künstler des Peloponnes.

Lysippos.

Ausserhalb Athens ist auch in dieser Epoche der Peloponnes ein Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit. *Lysippos* steht an der Spitze der Meister, welche die von Polyklet zur freien Vollendung durchgeführte Richtung dem Geiste der neuen Zeit gemäss umgestalten sollten. Aus Sikyon gebürtig, war Lysippos in seiner Jugend Erzarbeiter und bildete sich ohne Lehrer durch eigenes Studium zu einem Künstler aus, der die peloponnesische Plastik zwar nicht in neue Bahnen lenkte, wohl aber sie von ihrer Grundlage aus zu vielseitigerer, lebensvollerer Entwicklung führte. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt in die Zeit Alexanders. Der grosse König schätzte und begünstigte den berühmten peloponnesischen Meister so sehr, dass er nur von ihm plastisch dargestellt, wie er nur von Apelles gemalt, nur von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte. Wenn von Lysippos berichtet wird, er habe 1500 Werke geschaffen, so liegt in dieser vielleicht übertriebenen Angabe wenigstens die Andeutung einer ausserordentlichen Fruchtbarkeit, die sich auf eine seltene Meisterschaft in Behandlung der Erzplastik stützte, derjenigen Technik, welcher er ausschliesslich in allen seinen Arbeiten huldigte. Das Erz aber eignet sich weniger für Idealgestalten, am wenigsten für die Gebilde anmuthig weicher Weiblichkeit. Es hängt daher mit jener Wahl des Materiales innig zusammen, dass Lysippos' Kunst eine naturalistische war und vorzüglich der Darstellung männlicher Gestalten sich hingab. Aber auch auf diesem besondern Gebiete erscheint

bleiben. Geschickt ist namentlich die Anordnung, dass die Amazonen fast sämmtlich beritten sind, wodurch eine allerdings bisweilen zu regelmässige, selbst monotone Eintheilung herbeigeführt wurde. Die Motive der Bewegung sind meist lebendig und voll Energie, nur ist dieselbe den robusteren Gestalten entsprechend nicht so feurig, so sprühend, wie die zu Bassae, mehr durch die körperliche Wucht als durch geistige Erregung, mehr durch Heftigkeit als durch Leidenschaft hervorgerufen. Daher kommen denn auch viel mehr Rohheiten im Kampfe vor, und wenn die Griechen des Frieses von Bassae wie Ritter kämpfen, so verfahren die von Magnesia durchaus wie Soldaten. Wenn daher in Bassae nur ausnahmsweise eine Amazone am Haar gepackt wird, so sieht man sie hier in den verschiedensten Stellungen an den Haaren heruntergerissen und zu Boden geschleift. Rechnet man dazu die römische Kriegertracht, die bei vielen der Kämpfer den schwerfälligen Eindruck der Körper noch verstärkt, indess in Bassae fast alle männlichen Gestalten nackt sind; ferner die Höhe des Reliefs, welches das äusserste Maass der an griechischen Werken üblichen Ausladung übersteigt, so wird die Annahme, dass diese Werke römisch und nicht griechisch seien, dadurch weitere Bestätigung gewinnen. (Abbildungen des ganzen Frieses bei Clarac, Musée de Sculp. II. pl. 117 B—J.)

die Mannichfaltigkeit seiner Arbeiten bedeutend und liefert den Beweis für die Beweglichkeit seiner Erfindungsgabe.

Götter-gestalten.

Obwohl Götterdarstellungen ausserhalb einer solchen Richtung zu liegen scheinen, wird uns doch von mehreren Götterstatuen Lysipp's berichtet. Viermal hatte er den Zeus zu bilden, und darunter befand sich der sechzig Fuss hohe Erzkoloss zu Tarent. Ausserdem schuf er einen Poseidon für Korinth und einen Helios mit seinem Wagen für Rhodos, der, als er nachmals auf Nero's Befehl vergoldet wurde, viel von seiner Wirkung verlor und erst nach Entfernung des Goldes seine vorige Schönheit wieder behauptete. Charakteristischer für Lysippos erscheint es, dass er eine Darstellung des Kairos, des „günstigen Augenblicks" versuchte, ein Werk, aus dessen Beschreibung uns zum ersten Mal im Verlaufe der griechischen Kunstgeschichte die nüchtern zusammengeklaubte Gestalt einer wirklichen Allegorie anfröstelt.

Herakles-bilder.

Steht Lysippos in reinen Idealgestalten nicht schöpferisch da, so darf man dagegen die Ausbildung und Vollendung des Heraklestypus unbedenklich ihm zuschreiben. Der Heros, dessen Wesen die höchste Darlegung körperlicher Kraft bedingt, musste einer naturalistischen Kunstrichtung gleichsam als Spitze dessen gelten, was ihr nach der idealen Seite hin zu erreichen beschieden war. Auch in diesem Darstellungskreise treffen wir ein Kolossalwerk, und zwar wieder in Tarent eine Erzstatue, welche durch Fabius Maximus nach Rom gebracht, später nach Constantinopel gelangte, wo im Jahre 1202 die Kreuzfahrer sie einschmolzen. Der Held sass, waffenlos und über sein Geschick trauernd, auf einem von der Löwenhaut bedeckten Korbe. Der rechte Arm und das rechte Bein waren ausgestreckt, das linke Bein gebogen, und auf den Schenkel stützte sich der linke Ellenbogen, so dass der in schwermüthiges Nachsinnen versunkene Kopf in der Hand ruhte. Die Gestalt war nervig und muskulös, Brust und Schultern breit, die Arme wuchtig, das Haar kurz und dicht. — Ein anderer Herakles desselben Meisters war allem Anschein nach ebenfalls sitzend dargestellt; Amor hatte ihm die Waffen geraubt, was auf einen verliebten Herakles deutet. Hochgeschätzt war sodann ein kleiner Herakles Epitrapezios, d. h. ein Tafelaufsatz, kaum einen Fuss hoch. In der einen Hand die Keule, in der andern den Becher haltend, den Blick nach oben gerichtet, sass er auf einem Felsblock. Ausserdem schuf Lysippos die Arbeiten des Herakles, Compositionen, von denen wir in manchen späteren Reliefbildern wahrscheinlich Nachahmungen besitzen.

Portrait-bilder.

Vorzügliche Bedeutung hat aber Lysippos als Portraitbildner. Er schuf nicht blos eine Anzahl von Siegerstatuen für Olympia, sondern, was für seine Richtung noch bezeichnender ist, er gestaltete mehrfach be-

rühmte Persönlichkeiten früherer Zeit, wie die sieben Weisen oder den Aesop, indem er ihnen eine aus sagenhaften Ueberlieferungen und dem geistigen Gepräge ihres Wesens gemischte Charakteristik verlieh. Wie vollkommen er in solchen Werken es verstand, fein und scharf zu individualisiren und damit die höchste Gediegenheit der Durchführung zu verbinden, können wir aus dem Umstande ermessen, dass er der Lieblingsbildner Alexanders wurde. Es wird uns erzählt, dass er allein vermocht habe, aus den einzelnen Besonderheiten in der Erscheinung des grossen Fürsten eine Gesammtauffassung herzuleiten, die dem Heroischen im Charakter desselben zu seinem Rechte verhalf. Dahin gehörte das Feuchte, Schwärmerische seines Blickes und die Art, wie er seinen Kopf nach der linken Seite geneigt zu tragen pflegte; dahin auch das strahlenförmig wallende Haupthaar, welches dem Kopfe etwas Löwenähnliches gab und an Zeus erinnerte. Eine in Tivoli gefundene, jetzt zu Paris im Louvre befindliche Büste (Fig. 78) giebt, wenn auch in sehr nüchterner Weise die Züge Alexanders wieder, ohne dass wir berechtigt wären, sie auf ein lysippisches Original zurückzuführen. Eher ist das bei der viel geistreicheren Büste des capitolinischen Museums zu Rom gestattet, die den Helden mit freiem, strahlenförmig wallendem Haar und nach oben blickend schildert (Fig. 79).

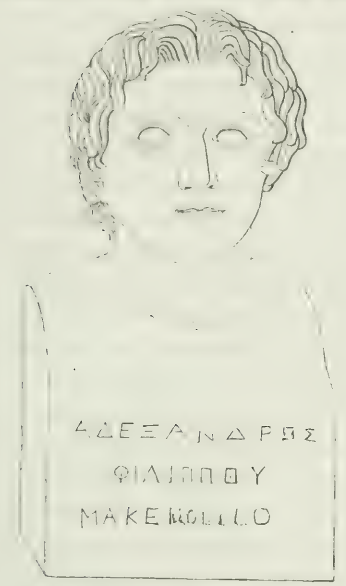


Fig. 78. Alexanderbüste. Louvre.



Fig. 79. Alexanderkopf des Capitols.

Alexanderstatuen.

Wir erfahren durch Plinius, dass Lysippos den König in allen Lebensaltern, vom Knaben beginnend, dargestellt habe. Dies musste wohl einen für das Charakteristische des individuellen Lebens so empfänglichen

Künstler mit allen Besonderheiten des sich unter seinen Augen entwickelnden Heldenjünglings völlig vertraut machen. Im Gegensatze zum Apelles, der Alexander mit dem Blitze gleichsam als irdischen Zeus gemalt hatte, stellte Lysippos den Eroberer des Erdkreises mit dem Speere dar, den Blick erhoben, als wolle er von Zeus die Hälfte der Weltherrschaft fordern. Eine Bronzestatue aus Gabii (Fig. 80) scheint in späterer Nachbildung uns eine Anschauung solcher Statuen, deren offenbar mehr als eine vorhanden war, bewahrt zu haben. — Zweimal schuf der Meister den König als Mittelpunkt grösserer Erzgruppen: das einemal in dem prachtvollen Denkmal für die in der Schlacht am Granikos Gefallenen, welches aus 25 Reitern und 9 Fusskämpfern bestand und zu den umfangreichsten derartigen Denkmälern des Alterthums gehörte. Es stand in der makedonischen Hauptstadt Dion und wurde später durch Metellus nach Rom geführt und im Porticus der Octavia aufgestellt. Das zweite war die Löwenjagd, in welcher Alexanders Leben durch Krateros gerettet wurde. An diesem Werke, das sich durch dramatische Bewegung ausgezeichnet haben muss, war Leochares mitbetheiligt. Krateros, auf dessen Bestellung es gearbeitet war, hatte es nach Delphi geweiht.



Fig. 80. Portraitstatue Alexanders.

Lysippos' Kunstgeist.

Als ein Hauptverdienst des Lysippos wird hervorgehoben, dass er, vom polykletischen Kanon ausgehend, eine neue, wirkungsvollere Behandlung der menschlichen Gestalt eingeführt habe, indem er dieselbe im Ganzen schlanker, leichter, die Glieder feiner und den Kopf kleiner bildete. Er pflegte zu sagen, die Alten hätten die Menschen dargestellt wie sie seien; er stelle sie dar, wie sie zu sein scheinen. Dies deutet auf eine Verfeinerung und Zuspitzung der Wirkung hin, welche auf scharfer Beobachtung der perspektivischen Erscheinung der Gestalten beruhte. Wie sehr wir daher auch berechtigt sind, Lysippos als Naturalisten zu bezeichnen, so beweisen solche Nachrichten doch, dass er es in einem höhern Sinne war, als man heutzutage unter diesem Ausdruck versteht.

An seinem berühmten Apoxyomenos, von dem wahrscheinlich eine treffliche, 1846 in Rom aufgefundene Marmorkopie, jetzt im Braccio nuovo des Vaticans uns eine Anschauung giebt, trat dies Leichte, Feine, noch gehoben durch den leisen Schwung und Rhythmus der Bewegung, ohne Zweifel lebendig hervor. Der intelligente, dabei jugendlich schöne Kopf mit dem frei und fliessend behandelten Haar, der schlanke, knappe Wuchs des athletisch durchgebildeten Körpers, die elastische Bewegung der fein gefügten Glieder, das Alles giebt uns an dieser schönen Statue den Eindruck jener Eleganz, die man an Lysippos' Gestalten rühmte. Das Original, welches Agrippa vor seinen Thermen, also in der Gegend des heutigen Pantheon aufgestellt hatte, war in Rom so beliebt, dass, als Tiberius es in seinen Palast zu versetzen wagte, er dem Unwillen des Volkes nachgeben musste und es wieder an seine Stelle bringen liess.

Genrebild und Anderes.

Endlich haben wir ein Werk des niedern Genres, eine betrunkene Flötenspielerin, und vielfache Thierdarstellungen, Hunde und eine Jagd, einen gefallenen Löwen, Viergespanne verschiedener Art anzuführen. Als besonders lebendig wird ein ungezäumtes Pferd gerühmt, das mit gespitzten Ohren dastand und einen Vorderfuss hob, also in momentaner Erregung dargestellt war. Fassen wir Alles zusammen, so erhellt, dass Lysippos die lebensvolle Naturwahrheit der ältern peloponnesischen Kunst weiter fortgebildet und dieselbe zur charakteristischen Darstellung des Individuellen entwickelt hat.

Lysistratos.

Eine merkwürdige Verirrung des Naturalismus in nüchternen Realismus tritt uns in des Lysippos Bruder *Lysistratos* entgegen. Wir kennen zwar von ihm nur eine weibliche Portraitstatue, aber durch Plinius erfahren wir von sehr bezeichnenden Neuerungen, die er in die Kunst eingeführt. Denn er zuerst soll darauf verfallen sein, Gipsabgüsse nach dem lebenden Modell zu machen, diese in Wachs auszugiessen und die so erhaltene Form zu retouchiren. Dass die auf solche Art entstandenen Werke bis in's Geringfügigste jede Einzelnheit der Natur wiedergaben, bedarf nicht erst der Versicherung; ebenso klar ist aber, dass dies kleinliche Streben nach blosser Aehnlichkeit, oder vielmehr nach realistischer Congruenz der Formen eine Verirrung war, welche vom Ziele der Kunst abführen musste.

Ein Erzkopf, der im Apollotempel zu Kyrene gefunden, neuerdings nach London in's Britische Museum gelangt ist, scheint für die Richtung des Lysistratos bezeichnend. Die trockne Behandlung der Formen, die scharfe Detailausführung des geringelten, lockigen Haares und des kurzen Bartflaumes am Kinn und über der Oberlippe, vor allem aber die Angabe jedes einzelnen Härchens der Augenwimpern mittelst kleiner Punkte, wie es sonst an keinem antiken Werke gefunden wird, deutet darauf, dass

hier ein nach dem Leben genommener Abguss der Arbeit zu Grunde lag. Die jetzt verschwundenen eingesetzten Augen müssen den Eindruck des Lebens bis zur Täuschung gesteigert haben.

Schule des Lysippos.

An Lysippos schliesst sich eine grosse Zahl von Schülern, sodass sein Einfluss durch Unterweisung und Lehre mit seinem künstlerischen Schaffen an Wirksamkeit wetteifert. Zunächst sind seine Söhne zu erwähnen, unter denen *Euthykrates* die erste Stelle verdient. Man kannte von ihm nicht blos einen Herakles und eine Alexanderstatue, sondern auch die umfangreiche, zu Thespiae aufgestellte Gruppe eines Reitergefechtes, welches vermuthlich die Darstellung einer bestimmten Schlacht enthielt. Ausserdem bezeugten Genrebilder, Viergespanne, Jagdhunde, Portraitstatuen die Vielseitigkeit seiner Begabung, in welcher sich die Kunst seines Vaters mannichfach spiegelt. Doch scheint er mehr das streng Stylvolle, als das effektvoll Elegante der Werke seines Vaters sich zum Muster genommen zu haben. — Sein Bruder *Daïppos* ist nur aus Athletenbildern und einem sich mit dem Schabeisen reinigenden Ringer bekannt. Von dem dritten Sohne des Lysippos *Boëdas* wird nur die Statue eines Betenden angeführt, den man in der herrlichen Erzfigur des betenden Knaben im Museum zu Berlin hat vermuthen wollen. Wenn dieser Annahme von Andern widersprochen wird, so lässt sich doch Wesentliches anführen, was für die Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht für absolute Gewissheit spricht. Dahin rechne ich vor allem die leichten Verhältnisse, den schlanken Bau der Gestalt, die feine, zarte und doch keineswegs weichliche Form der Glieder, die in ihrer schönen Harmonie die vollendetste Charakteristik des zum Jünglinge sich entwickelnden Knabenalters gewähren. Alles dies spricht für lysippische Zeit und Schule: dafür auch die unübertreffliche Feinheit und Lebenswahrheit, der naive, reine Ausdruck des Kopfes, der eine Verwandtschaft mit dem des Apoxyomenos im Vatican verräth. An dieselbe Statue erinnert endlich der leise Schwung, der harmonische Rhythmus der Bewegung, die selbst in den erhobenen Armen die schönste Rundung, den weichsten Fluss zeigt, ferner das leichte Ruhen auf dem etwas vortretenden linken Fusse, während das rechte Bein, etwas angezogen, nur auf den Zehen getragen wird. Dies Schweben zwischen Ruhe und Bewegung, das auch im Apoxyomenos jede Linie bestimmt, scheint in Verbindung mit dem Charakter der Formen, der scharfen und doch fliessenden Zeichnung der Glieder, dem Ausdruck des Kopfes, dem gesammten Körperverhältniss auf lysippische Schule zu weisen.

Euthykrates.

Daïppos.

Boëdas.

Eutychides.

Von den übrigen Genossen dieser Schule ist zunächst *Eutychides* zu nennen, von dem eine Darstellung der Stadtgöttin Antiochia am Orontes

uns durch eine schöne Nachbildung im Vatican bekannt ist (Fig. 81). Die mit der Mauerkrone geschmückte, in reiche Gewänder gehüllte Gestalt sitzt auf einem Felsen, an dessen Fusse der Flussgott Orontes auftaucht. Während sie in der Rechten Aehren als Symbol der Frucht-



Fig. 81. Statue der Antiochia, nach Eutychides. Vatican.

barkeit hält, stützt sie sich mit der Linken auf den Felsen, um der ganz nach rechts geneigten Gestalt ein Gegengewicht zu geben. So thront sie in heitrer Anmuth, mit überander geschlagenen Füssen, das Bild friedlichen Behagens, reizvoll vor Allem durch das schöne Motiv der Bewegung und den dadurch bedingten reichen Faltenwurf, freilich mehr eine genrehafte als eine göttliche Erscheinung. Aus solchen Werken

spricht am deutlichsten die Wandlung der Zeiten, denn was man früher objectiv aus dem idealen Wesen der Aufgabe zu entwickeln suchte, das wird jetzt zum Gegenstande der subjectiven Phantasie des Künstlers. Ob das Original dieses Werkes aus Erz oder Marmor gewesen, wissen wir nicht, da Eutychides in beiden Gattungen der Technik thätig war. Dagegen hatte er den Flussgott Eurotas aus Erz gebildet, und zwar mit so lebensvoller Charakteristik, dass ein Epigramm die Statue „flüssiger als Wasser" nennt.

Chares.

Der berühmteste Künstler aus der Schule des Lysippos war *Chares* aus Lindos, der für die Fortentwicklung der Plastik dadurch von Bedeutung wurde, dass er die sikyonische Kunst nach seiner Heimath Rhodos verpflanzte. Seine Meisterschaft bestand, nach dem Vorgange des Lysippos, in Herstellung von kolossalen Werken. Weltberühmt war seine Statue des Sonnengottes zu Rhodos, an welcher er zwölf Jahre gearbeitet haben soll. Sie war 105 Fuss hoch und erregte noch als sie sechsundsechszig Jahre nach ihrer etwa 291 v. Chr. erfolgten Aufstellung durch ein Erdbeben zertrümmert worden war, die staunende Bewunderung der Beschauer. „Wenige sind," sagt Plinius, „im Stande, den Daumen mit den Armen zu umspannen, und die Finger allein sind grösser als die meisten Statuen." In solchem Streben nach Kolossalität, die nicht mehr durch Macht des geistigen Ausdrucks aufgewogen wird, dürfen wir eine gefährliche Richtung der Kunst nicht verkennen.

Andre Schulen.

Ausser Athen und Sikyon erblühten selbständige Kunstschulen in dieser Epoche in den durch die politischen Verhältnisse zu vorübergehender Bedeutung sich erhebenden Staaten Messene und Theben. Messene hat in *Damophon* einen bedeutenden Künstler aufzuweisen, der um so merkwürdiger ist, da er sich in seinem Schaffen den Bestrebungen der peloponnesischen Kunst völlig entgegenstellt. Ausschliesslicher als irgend ein anderer Plastiker Griechenlands geht er in Götterdarstellungen auf, deren eine grosse Anzahl ihm beigelegt werden. Damit hängt es zusammen, dass er gar nicht als Erzgiesser, sondern nur als Marmorbildner bekannt ist. Mehrmals arbeitete er auch Akrolithe, zum Theil von kolossaler Grösse, so dass er in mannichfacher Beziehung einer älteren Kunstrichtung zu huldigen scheint. Dass auch die Goldelfenbeintechnik ihm nicht unbekannt war, bewies er durch Wiederherstellung des aus den Fugen gewichenen olympischen Zeus von Phidias.

Damophon.

Thebanische Künstler.

In Theben ist eine Reihe von tüchtigen Bildhauern thätig, deren Richtung sich der von der sikyonischen Schule begründeten anschliesst. Unter ihnen darf man die beiden Meister *Hypatodoros* und *Aristogeiton* als hervorragende Künstler betrachten wegen einer umfangreichen

Erzgruppe der Sieben gegen Theben, welche die Argiver zur Feier des über die Lakedämonier erfochtenen Sieges von Oenoë in Delphi weihten. Sie scheint nur eine ruhige Zusammenordnung der charakteristisch aufgefassten Heldengestalten, keine dramatisch bewegte Scene enthalten zu haben.

Aristodemos.

Von den übrigen Künstlern dieser Epoche sei zunächst noch der Erzbildner *Aristodemos* erwähnt, dessen Technik und Kunstkreis ihn der peloponnesischen Kunst verwandt erkennen lässt. Sein Darstellungsgebiet schliesst Götter, Heroen, kurz alle idealen Gestalten aus und scheint ihn einer mehr naturalistischen Richtung zuzuweisen. Besonderes Interesse hat für uns die Erwähnung einer Statue des Fabeldichters Aesop, denn da wir auch von Lysippos ein Bild desselben kennen, so wird auf eines dieser beiden Originale die vorzügliche Marmorstatue Aesops in der Villa Albani zu Rom zurückzuführen sein. In dieser zeigt sich das Krüppelhafte, welches die Sage der Gestalt des alten Fabeldichters beilegt, bis zum Abschreckenden wahr wiedergegeben; aber es wird von einem liebenswürdig feinen und dabei grundgescheuten Ausdrucke des Kopfes so beherrscht, dass es eher ein seltsames Interesse als Abscheu erweckt. Dieser geistige Charakter steht, wie Brunn treffend bemerkt, nicht blos in Harmonie mit jener körperlichen Gebrechlichkeit, sondern er ist eigentlich erst aus ihr entwickelt. Wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehen, wie sie mit solchen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten verbunden sind.



Fig. 82. Knabe mit der Gans, nach Boëthos. Louvre.

Boëthos.

Endlich sei noch des als Ciseleur berühmten *Boëthos* aus Chalkedon gedacht, der durch den Charakter seiner Werke hieher zu gehören scheint, obwohl er nicht mit völliger Gewissheit dieser Epoche zuzuschreiben ist. Wir wissen nur von drei Knabenstatuen und einer Hydria, die er gemacht; von den Knaben wird aber der Eine als naives Genrebild bezeugt, das uns in mehreren Wiederholungen noch vorliegt (Fig. 82). Es war ein kräftiger Knabe, der eine Gans, fast

grösser als er selbst, wie ein kleiner Herkules am Halse gepackt hielt und mit den nervigen Aermchen an sich drückte. Die frische Anmuth, das heitere Spiel kindlicher Ungebundenheit in dieser Gruppe ist in glücklichster Lebendigkeit ausgedrückt.

Genreplastik.

Von ähnlichem Geiste sind manche andere Werke des Alterthums erfüllt, die uns in Nachbildungen mehrfach begegnen. So der Dornauszieher im capitolinischen Museum zu Rom (Fig. 83), der in Wahrheit der



Fig. 83. Dornauszieher. Kapitol.

Bewegung, in feiner Naturempfindung eine Reinheit und Einfachheit zeigt, welche auf diese Epoche hinzuweisen scheint. Dahin gehören auch die Knöchelspielerinnen, die man in manchen Museen findet. „Werke dieser Art", sagt Welcker, „athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle."

Barberinischer Faun.

Ein anderes Werk griechischen Meissels, der berühmte barberinische Faun in München, scheint wegen seines grossartigen Formencharakters, in welchem sich gleichwohl der einfache Inhalt eines Genremotivs kund giebt, noch dem Ausgange dieser Epoche anzugehören. Es ist ein jugendlicher Faun, der vom Wein überwältigt auf einen Felsen hingesunken ist und seinen Rausch ausschläft. Das „geistreichste Bild der Trunkenheit,"

wie Schnaase sagt, beweist dies bedeutende Werk, wie die Griechen auch solche Gegenstände eines niederen sinnlichen Lebens zu adeln vermochten.

Bildnissstatuen.

Zu grosser Bedeutung erhob sich denn auch in dieser Zeit die Portraitbildnerei. Wenn die griechische Plastik in ihrer höchsten Entfaltung, als sie die Ideen der gesammten Nation gestaltete, die charakteristischen Züge individuellen Lebens ausgeschlossen hatte, so nahm sie in einer Epoche, welche dem subjektiven Empfinden ein entschiedenes Uebergewicht einräumte, auch die Bildnissdarstellung mehr und mehr in ihren Kreis auf. Aber so viel blieb ihr immer von jenem hellenischen Schönheitsgefühl eigen, dass sie auch diese Gestalten mit der Kraft idealer Anschauung auffasste und ihre Formen mit dem Hauch einer edlen Anmuth erfüllte. Das Wesentliche, geistig Bedeutsame wird der Mittelpunkt, von wo aus die ganze Erscheinung ihr eigenthümliches Leben empfängt. Alles Zufällige, Kleinliche wird unterdrückt, die Gewandung nur andeutungsweise und idealisirt gegeben und selbst das Unschöne durch geistreiche und lebensvolle Auffassung mit dem Stempel des Bedeutenden geadelt. In den besten, noch ächt griechischen Nachbildungen, die auf uns gekommen sind, klingt vernehmlich diese grosse, vornehme Behandlung an und unterscheidet solche Arbeiten bestimmt von den schärfer realistisch aufgefassten römischen Bildnissen. Zu den vorzüglichsten solcher Statuen gehören der Sophokles des Laterans, das Muster eines vollendet durchgebildeten, schönen und geistvollen Hellenen; der Aeschines des Museums zu Neapel (früher Aristides genannt), jenem nicht an Schönheit, wohl aber an Kraft und Tiefe der Charakteristik gleich kommend; ferner die beiden sitzenden Statuen des Menander und Poseidipp im Vatican, trefflich in der leichten und freien Haltung, wie sie bei modernen sitzenden Gestalten nicht häufig gefunden wird. Ebenso der Aristoteles des Palastes Spada zu Rom, der sprechend lebendige Anakreon der Villa Borghese daselbst, endlich im Vatican noch die schlichte Heldengestalt des Phokion und der scharf ausgeprägte, fast herbe Demosthenes. —

So sehen wir die Kunst in dieser Epoche die idealen Gestalten in's Anmuthige, Milde hinüberziehen, daneben aber mit einer besonders liebevollen Hingabe sich dem ganzen Kreise der Wirklichkeit zuwenden und in Portraits, Genrebildern, Thierdarstellungen einer lebensvollen Wahrheit nachstreben. Alexander der Grosse bezeichnet, wie im griechischen Leben so in der Kunst, einen Wendepunkt. Wie er der erste Herrscher war, dessen Kopf statt der Götterbilder auf die Münzen geprägt wurde, so war er auch der Erste, dessen Gestalt in's Göttliche übertragen wurde. Damit ist die streng griechische Anschauung ausgelöscht und der vergötterte Mensch an die Stelle des vermenschlichten Gottes getreten.

VIERTE PERIODE.

Von Alexander bis zur römischen Eroberung Griechenlands.

c. 325 — c. 146.

Beginnende Auflösung.

Im Verlaufe der vorigen Periode hatten sich Umwandlungen im gesammten Leben Griechenlands vorbereitet, die seit der makedonischen Oberherrschaft sich mit allen ihren Folgen immer unzweifelhafter als eine vollständige politische und sittliche Auflösung des Griechenthums zu erkennen geben. Alexander hatte die Freiheit, die individuelle Selbständigkeit der Einzelstaaten gebrochen, um ein Weltreich zu begründen, dessen inneres Band die hellenische Kultur sein sollte. Die Griechen sollten sich für die Idee begeistern, hellenische Civilisation unter makedonischer Obermacht nach Osten zu tragen. Die Folgen konnten nicht ausbleiben. Der Osten wurde unvollkommen hellenisirt, das Griechenthum aber vollkommen orientalisirt. Despotische griechische Herrschaften wurden, nachdem Alexanders Weltreich zerfallen war, im Orient, in Aegypten und Asien errichtet, während Griechenland sich unter fortwährendem makedonischen Drucke in kleinlichen Fehden aufrieb. Die Kraft des nationalen Geistes, die sich früher durch den Gegensatz zum Barbarenthum so herrlich erhoben hatte, war gebrochen, seit ihr der Lebensnerv, die Freiheit, durchschnitten war. Es gab keine begeisternde Idee mehr, welche die Griechen noch einmal hätte einigen können. Das Staatsleben war ohne Würde, die Sittlichkeit verwildert, der Glaube an die Götter hatte sich überlebt, und an seine Stelle waren Skeptizismus und Aberglauben getreten. Während die Einen in den frivolen und nihilistischen Lehrsystemen eines Epikur und Pyrrho mehr Betäubung als Befriedigung suchten, wandten Andere sich dem Mystizismus und den orientalischen Kulten des Mithras und der Isis zu. Der Glanz der Fürstenhöfe und der üppige Reichthum der grossen Handelstädte vollendete die Umwandlung und machte einen mit den Raffinements der überfeinerten Kultur schlecht verhüllten Materialismus zum Götzen der Zeit.

Schicksal der Kunst.

Solche Epochen sind stets der Ruin aller lebenswahren nationalen Kunst gewesen. Bei den Griechen musste dieser Verfall um so fühlbarer sein, da ihre grosse Kunstblüthe nur auf dem Boden des frei und edel entwickelten Volksthums erwachsen war. Kein Wunder daher, dass jetzt bei ihnen an die Stelle poetischer Begeisterung trockene Gelehrsamkeit trat, die besonders durch die Fürstenhöfe zu Alexandria und Antiochia gepflegt wurde. In der Dichtkunst treibt nur die Komödie eine Nachblüthe, aber anstatt des kühnen Idealismus eines Aristophanes herrscht in ihr jetzt

ausschliesslich das niedere Lustspiel mit seinem auf das gemeine Tagesleben gerichteten Realismus. Die letzte selbständige Blüthe der griechischen Poesie, die Idyllen Theokrit's, verdanken wie unsre heutigen Dorfgeschichten dem Gegensatze zu einer raffinirten Kultur ihre Entstehung. Baukunst und Bildnerei gehen vollends in den Dienst der Mächtigen und Reichen auf. Wohl mussten die grossartigen Städteanlagen, welche die Gründung der neuen Reiche begleiteten, den Künstlern lohnende Arbeit gewähren; wohl hatte auch die Plastik bei Ausstattung der Paläste, Hallen, Theater, Tempel, ja selbst bei den üppigen Prachtdekorationen, die nur für einen vorübergehenden Zweck geschaffen wurden, den Riesenschiffen, Festwagen und Aehnlichem, ein überreiches Feld der Wirksamkeit: aber alles dies war eine trotz aller Kostbarkeit nur flüchtige, handwerksmässige Dekoration, und die wahre Kunst gewann durch solche ungeheure Unternehmungen eben so wenig, wie sie heute z. B. durch den Neubau von halb Paris gewonnen hat.

Mangel an Ideen.

Woher hätte auch die Kunst Begeisterung zu neuen originalen Werken nehmen sollen? Das ideale Gebiet war erschöpft, der Kreis höchster poetischer Anschauungen mit den unerreichbaren plastischen Gebilden der früheren Epochen abgeschlossen. Galt es also, den neuen Tempeln und Theatern Götterstatuen zu geben, so konnte man nur Vorhandenes nachahmen. So war das Zeusbild, welches Antiochus IV zu Daphne aufstellte, dem olympischen Zeus des Phidias in Stoff und Form nachgebildet. Vielleicht fing man damals schon an, nach dem Vorgange des Dichters Kallimachos, in solchen Werken gelegentlich zu alterthümeln. Jedenfalls war man nicht im Stande, Neues auf diesem Gebiete zu schaffen, da in dieser skeptischen Zeit die Phantasie der Künstler nicht mehr im Glauben an die Götter ihre Nahrung finden konnte. Selbst bei den schon massenhaft verlangten Bildnissen der Herrscher fing man an, sich's bequem zu machen und vorhandene Portraitstatuen durch Aufschreiben andrer Namen oder gar durch Aufsetzen andrer Köpfe dem wechselnden Bedürfniss anzupassen. Ueberaus bezeichnend ist ferner, dass bald nach Alexander der Gebrauch, athletische Siegerstatuen aufzustellen, immer seltner wird, bis er mit dem Untergange der Selbständigkeit Griechenlands völlig aufhört.*) Das ist der schlagendste Beweis für die Verweichlichung des Volkes und die Auflösung des nationalen Geistes. Und wenn wir endlich in der Reihe der Künstler und Kunstwerke dieser Epoche Umschau halten, so erscheint es nicht minder charakteristisch, dass alle die Stätten uralt begründeter heimischer Kunstübung brach

*) Vergl. die Nachweisung in *Brunn's* Künstlergesch. I, 520.

liegen; dass weder in Athen noch in Sikyon, noch in anderen Städten Griechenlands Namhaftes geleistet wird, dass vielmehr fremde Monarchen Kunstwerke nach Athen stiften oder dort neue Gebäude errichten, während das Volk in Apathie versunken ist.

In Athen wüssten wir nur ein Werk, obendrein am Ende dieser Epoche, namhaft zu machen: die Reliefgestalten der acht Winde, am Friese des von Andronikos aus Kyrrhos erbauten „Thurmes der Winde." Die Charakteristik dieser Gestalten giebt recht lebendig das rauhere oder weichere, das stürmische oder milde Wesen der verschiedenen Winde wieder*); doch die Anordnung, namentlich die schwebende Bewegung, verräth eine gewisse Schwerfälligkeit, und die Behandlung leidet an Mattigkeit. Wenn daher Plinius in einer bekannten Stelle sagt, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört und erst in der 156. Olympiade sich wieder erhoben, so hat der Satz eine gewisse Wahrheit. Dennoch ist die Lebenskraft der griechischen Plastik so ausdauernd, dass selbst in dieser Zeit noch einzelne Werke geschaffen werden, die eine ganz neue Saite anschlagen und also in gewissem Sinne sogar eine weitere Fortbildung bezeugen. Wo finden wir aber die bedeutendsten Erscheinungen der Kunst dieser Epoche? In der üppigen Handelsstadt Rhodos und am Hofe zu Pergamos; wo es also galt, ein verweichlichtes Publicum von reichen Kaufleuten oder von verwöhnten Fürsten sammt ihren Hofleuten durch ungewöhnliche Mittel eines gesteigerten Ausdrucks zu befriedigen. Eine ganz ähnliche Erscheinung bietet uns im späteren XVI. Jahrhundert die venezianische Malerei, die noch ein Menschenalter lang sich in glänzender Blüthe erhielt, nachdem die übrigen italienischen Schulen längst manieristischer Erschlaffung verfallen waren.

Nur wenn wir diese Stellung der Kunst erwägen, verstehen wir ganz die Bedeutung ihrer Leistungen, im Vergleiche mit denen früherer Epochen. Fragen wir aber, was ein solches Publicum vorzüglich interessiren muss, so wird es das sinnlich Reizende, das pathetisch Affektvolle sein, im Bunde mit virtuosenhafter, auf raffinirten Effekt zielender Behandlung. Das finden wir denn auch in den Meisterwerken dieser Epoche. Dass aber, von diesem Standpunkte der Betrachtung, die besten Leistungen der Zeit überhaupt zum Trefflichsten gehören, was wir aus dem Alterthume besitzen, muss hier sogleich, um einen unrichtigen Maasstab zurückzuweisen, ganz bestimmt betont werden. Vergessen wir nicht, dass darunter Werke sind, welche Winckelmann noch zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Alterthums rechnete, und deren höchste Verehrung erst durch das Bekannt-

*) Abbild. bei *Stuart*, antiquities I, ch. 3.

werden der Parthenonsculpturen sammt der übrigen ächtgriechischen Plastik auf das richtige Maass historischer und ästhetischer Würdigung zurückgeführt worden ist. Wir haben es also an einzelnen Orten, wo die Verhältnisse der Zeit sich als günstige erwiesen, mit einer höchst bedeutenden Nachblüthe griechischer Plastik zu thun, die wir nunmehr gesondert betrachten.

1. Die Schule von Rhodos.

Schule von Rhodos.

Die Schule von Rhodos knüpft an die des Lysippos an und ist also der letzte Ausläufer der peloponnesischen Kunst. Der Lindier Chares war es (S. 191), der als Schüler des grossen sikyonischen Meisters die Kunst desselben nach Rhodos verpflanzte. Sprach sich aber in seinem Koloss des Sonnengottes bereits eine bedenkliche Richtung in's Uebertriebene aus, so haben wir dieselbe geradezu aus einer Vorliebe der Rhodier zu erklären; denn Plinius erzählt, dass ausser dem Sonnengott, dem riesigsten Werke antiker Plastik, noch hundert andere Kolosse die Stadt geschmückt hätten. Wir glauben darin den Uebermuth einer reichen Handelsstadt zu erblicken, dem es bei künstlerischen Unternehmungen in der Regel mehr auf prunkende Darlegung ungeheurer Mittel, also auf ungewöhnliche Grösse und kostbare Stoffe, als auf die Idee und die Schönheit ankommt. Bezeichnend ist ferner für die Rhodier, dass wir bei ihnen in der frühern Zeit keine Pflege der Kunst nachzuweisen vermögen, sondern dass erst jetzt in ihrer glänzenden Blüthe sie sich auch diesen Luxus — denn anders wird die Kunst bei ihnen nicht angesehen — zu verschaffen suchen. Ausserdem sind erst unlängst auf der Akropolis von Lindos durch Ludwig Ross viele Inschriften entdeckt worden, die eine Anzahl von rhodischen und auswärtigen Künstlernamen ergeben und den Beweis liefern, dass Rhodos während dieser ganzen Epoche der Sitz einer regen plastischen Thätigkeit war, an welcher nicht blos einheimische, sondern auch andere kleinasiatische Künstler betheiligt waren. Meistens beziehen sich die Inschriften auf Portraitstatuen von Priestern, mehrmals finden sie sich dagegen auf Postamenten, deren Ausdehnung auf grössere Werke, namentlich auf Gruppen hinweist.

Aristonidas.

Von Bedeutung ist sodann eine Notiz bei Plinius über den rhodischen Bildner *Aristonidas*, der eine Statue des reuigen Athamas geschaffen. Der Heros, welcher in einem Anfall von Raserei seinen Sohn Learchos getödtet hatte, war dargestellt, wie er voll Reue und Scham über seine That dasitzt. Um aber die Schamröthe auszudrücken, habe der Bildhauer, so erzählt Plinius, dem Erz einen Zusatz von Eisen gegeben. Wenn wir diesen Prozess auch für eben so unwahrscheinlich halten, wie jene Silberbei-

mischung bei der Iokaste des Silanion (S. 167), so wird doch durch irgend einen Kunstgriff die Statue einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht haben, den man sich durch Beimischung von Eisen bewirkt dachte. Jedenfalls beweisen solche Effecte schon eine bedenkliche Neigung zu jenem Naturalismus, der durch äussere Hülfsmittel das zu ersetzen sucht, was er durch den blossen geistigen Gehalt des Kunstwerkes nicht zu erreichen vermag. Aber es wird uns dadurch auch für die rhodische Schule eine Richtung auf gesteigertes Pathos angezeigt, die uns eine Erklärung für das gefeierte Hauptwerk der Schule vermittelt.

Laokoon-Gruppe.

Es ist die Gruppe des Laokoon, welche, wie wir durch Plinius erfahren, von den rhodischen Meistern *Agesander*, *Athenodoros* und *Polydoros* gearbeitet, im Palaste des Titus stand. Wirklich wurde das Werk, welches Plinius allen andern Schöpfungen der Malerei und Bildhauerei vorzieht, in den Ruinen des Tituspalastes im Jahre 1506 gefunden und gehört jetzt zu den berühmtesten Schätzen des Vaticans. Man hat nun freilich aus einer ungenauen Wendung des alten Schriftstellers folgern wollen, das Werk sei erst in der Zeit des Titus entstanden und ausdrücklich für den Palast des Kaisers gearbeitet worden: allein dies geht nicht allein aus keinem Worte des Plinius nothwendig hervor, sondern eine solche Annahme widerspricht dem ganzen Entwicklungsgange der griechischen Plastik. Erst wenn wir die Entstehung des Laokoon in die Diadochenperiode setzen, steht derselbe als nothwendiges Product einer langen Entwicklungsreihe da, in welcher wir die griechische Kunst zu immer entschiedenerer Hervorhebung des Pathologischen sich steigern sehen*). Rücken wir dagegen die Entstehung des Werkes in die Kaiserzeit, so erscheint dasselbe mindestens als eine Anomalie, wenn nicht geradezu als eine Unmöglichkeit. Dazu kommt nun, dass die Hauptthätigkeit der rhodischen Schule aus den oben erwähnten Inschriften sich gerade für den Anfang dieser Epoche nachweisen lässt und dass wir selbst von den Urhebern des Laokoon die beiden erstgenannten Agesander und Athenodoros als Vater und Sohn auf einer jener Inschriften wiederfinden. Daraus hat man mit vieler Wahrscheinlichkeit geschlossen, dass auch Polydoros als Sohn des Agesander zu betrachten sei.

Inhalt.

Der Gegenstand der Gruppe ist die Bestrafung des Apollopriesters Laokoon wegen eines Frevels, den er gegen den Gott begangen hatte. Sophokles hatte denselben Stoff in einer verloren gegangenen Tragödie

*) Dies Alles ist trefflich entwickelt durch *Welcker*, Alte Denkm. I, S. 322 ff., 330 ff., 501 ff.; und *Brunn*, Künstlergesch. I, 474 ff., wo eine Analyse des Werkes gegeben wird, der ich vollständig beistimme.

behandelt, welche vermuthlich die Anregung zur plastischen Ausprägung gab. Bekanntlich erzählt die Sage, Laokoon habe gerade im Begriff gestanden, dem Poseidon ein Opfer darzubringen, als von der Insel Tenedos zwei ungeheure Schlangen, von Apollo gesandt, durch's Meer heraneilten und den Priester sammt seinen beiden ihm als Opferknaben dienenden Söhnen tödteten. Diese Katastrophe entschied den Untergang Troja's. Denn da Laokoon sich der Aufnahme des von den Griechen zurückgelassenen Pferdes widersetzt und die Trojaner vor Unheil gewarnt hatte, so hielt man sein furchtbares Geschick für ein Gottesurtheil und riss eine Bresche in die Stadtmauer, um das Ross hineinzuführen. Wäre Laokoon wegen seines Patriotismus von den Göttern bestraft worden, so würde der Stoff ein unsittlicher zu nennen sein; anders verhält es sich dagegen, da er wegen eines früher begangenen Frevels in einem Momente gestraft wird, wo sein Untergang zugleich den Fall seiner Vaterstadt nach sich zieht; denn nun wird die Katastrophe eine in eminentem Sinne tragische.

Composition.

Der Bildhauer hat den Vorgang auf der Spitze der Entscheidung erfasst und aus drei aufeinanderfolgenden Momenten der Handlung mit staunenswerther Kunst eine einheitliche, innig zusammenhängende Gruppe gebildet. Die jähe Gewalt des hereinbrechenden Unheils ist mit einer Lebendigkeit geschildert, die an die äussersten Grenzen des Plastischen geht, ja in's Malerische beträchtlich hinübergreift. An den Stufen des Altars, die der Gruppe als Basis dienen, hat das Verderben den Vater und die beiden Söhne mit einem Schlage ereilt. Die herrliche Gestalt des Vaters ist auf dem Altare zusammengebrochen, denn eben hat ihm die eine Schlange einen wüthenden Biss in die Seite versetzt, der tödtlich sein muss, so krampfhaft zuckt Laokoon zusammen und stösst mit zurückgeworfenem Kopfe aus halbgeöffnetem Munde ein schmerzvolles Stöhnen aus. Sein Leib zieht sich convulsivisch zusammen, und die vorgedrängte Brust schwillt vom Uebermasse des Jammers; die rechte Hand (unrichig restaurirt, aber auf unsrer Abbildung richtig ergänzt) greift im überwältigenden Todesschmerz nach dem Hinterkopfe, während die Linke nur noch mechanisch ohne Erfolg die Schlange zu entfernen sucht. In den physischen Schmerz, der den Gesichtsausdruck beherrscht, mag sich auch Seelenweh mischen, denn einen Moment vorher ist der jüngere Sohn bereits dem Bisse der andern Schlange erlegen, und wir sehen den zarten jugendlichen Körper sich winden und in Todeszuckungen hinsinken. Der ältere Sohn wird eben erst am rechten Arm und am linken Fusse von der Schlange umringelt, die er mit der freigebliebenen Hand zu beseitigen sucht. Vergebens, denn der Todesschrei des Vaters lenkt seine Aufmerk-

samkeit ab, und das Entsetzen droht seine Bewegungen zu lähmen: im nächsten Augenblicke wird er der vereinten Wuth der beiden Ungethüme erliegen.



Fig. 84. Gruppe des Laokoon. Vatican.

Ausführung.

Man kann einen plötzlichen Untergang in seiner Unvermeidlichkeit nicht schlagender zur Anschauung bringen. Hier ist kein Entrinnen, keine Hülfe. Es liegt etwas Blitzartiges in der Composition, denn obwohl sie drei Einzelmomente umfasst, verbindet sie dieselben so, dass sie wie ein einziger erscheinen. Die grauenvolle Wahrheit der Darstellung würde kaum zu ertragen sein, wenn sie nicht durch die Schönheit der Gestalten, durch die Weisheit der Composition gemildert würde. Die letztere ist von solcher Vollendung, dass man bei längerer Betrachtung das Entsetzliche der Scene beinahe vergisst in der steigenden Bewunderung

über die Lösung einer solchen Aufgabe. Der pyramidale Aufbau des Ganzen, welcher sich in der Gestalt Laokoons gipfelt, die Anordnung der Schlangen, welche die drei Körper unlöslich umstricken und sie ebensowohl trennen wie zu einem Ganzen verbinden, ohne die volle Entfaltung ihrer Schönheit irgend zu verdecken; endlich die Kontraste in den Bewegungen des männlichen und der beiden jugendlichen Körper, die Abstufungen des Ausdrucks, das Alles sind Vorzüge, die hohe Bewunderung verdienen. Ebenso trefflich ist im Einzelnen die Durchführung der Gestalten, in denen das gründlichste anatomische Studium sich ausspricht. Aber es lässt sich auch nicht leugnen, dass die Behandlung schon viel von absichtlicher Darlegung dieses Studiums verräth, und dass dadurch der Auffassung jene naive Unmittelbarkeit fehlt, welche den Werken einer einfacheren Kunst so hohen Reiz verleiht. Die scharf und vereinzelt ausgeprägte Muskulatur an einem Körper wie der Laokoon hat bereits etwas Bewusstes, Prahlerisches, und ebenso zeigt die Bildung der Köpfe, namentlich der beiden Knaben, eine etwas manierirte Auffassung.

Geistiger Gehalt.

Und wie steht es schliesslich um den geistigen Gehalt des Werkes? Ohne Zweifel vermögen wir darin nur den erschütternd dargestellten Akt eines höchsten körperlichen Leidens zu erkennen. Man hat in Laokoons Ausdruck zugleich den Schmerz des Vaters um den Untergang der Söhne sehen wollen. Mag man dergleichen herausdeuten, immer bleibt der unmittelbare Anlass des schmerzvollen Zusammenzuckens in Laokoon augenscheinlich der Biss der Schlange, also das eigne körperliche Leiden. Er kann nicht einmal mit einem Blicke mehr dem Sohne zu Hülfe eilen, denn der plötzliche Biss des Unthiers hat ihn der Besinnung beraubt. Ganz anders ist es in der Niobegruppe, wo die Mutter einzig und allein durch Seelenschmerz beim Leiden ihrer Kinder gefoltert wird und wo in ihrem Blicke sich das hohe Bewusstsein einer Königin und der ganze Gram einer Mutter spiegeln. In der Niobe ergriff uns die sittliche Macht einer Tragödie; im Laokoon packt uns die Erschütterung einer pathologisch entwickelten Katastrophe. Hier versöhnt keine ethische Grundidee mit dem Entsetzlichen, nur die virtuosenhafte Kunst der Behandlung dämpft den Eindruck. Je länger und öfter wir daher die Niobe betrachten, um so tiefer wird sie sich unsrer Phantasie bemächtigen; die Laokoongruppe dagegen wird uns allmählich gleichgültiger, weil der heftige Ausdruck physischen Leidens auf die Dauer die Seele abstumpft.

Das Pathologische.

So sehen wir in Werken wie der Laokoon die letzte Stufe einer selbständigen Entwicklung der griechischen Plastik, die äusserste Steigerung, deren das Pathos fähig war. Dem inneren Gehalt entspricht denn auch die Form. Alle früheren Gruppencompositionen, selbst noch die der

Niobiden, waren aus einer Anzahl von Einzelgestalten zusammengesetzt, die gleichsam in epischem Bezuge zu einander standen. Im Laokoon ist zum ersten Mal eine innigere dramatische Verschlingung mehrerer Gestalten zu einem Ganzen wahrzunehmen. Solche Art der Gruppenbildung steht bereits an der Gränze der Plastik und schreitet stark ins Malerische hinüber; denn die einzelnen Gestalten kommen nur zu bedingter Entfaltung, treten durch Verbindung und Gegensätze in mehr malerische als plastische Beziehung zu einander. Auch in dieser Hinsicht bezeichnet der Laokoon die letzte Consequenz und die äusserste Gränze der griechischen Bildnerei.

Der farnesische Stier.

In nächster Verwandtschaft zum Laokoon steht ein zweites Werk dieser Zeit, das ebenfalls auf Rhodos und seine Schule zurückzuführen ist: der sogenannte „farnesische Stier“, von *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles in Karien gearbeitet. Wir dürfen diese Künstler wohl zu denjenigen auswärtigen Meistern rechnen, die in und für Rhodos thätig waren. Wenigstens gelangte die kolossale Gruppe von Rhodos nach Rom in den Besitz des Asinius Pollio, wie Plinius meldet. Unter Papst Paul III. (1534—49) bei den Thermen des Caracalla gefunden, kam sie mit der farnesischen Erbschaft nach Neapel, dessen Museum sie jetzt besitzt. Obwohl an manchen Stellen stark restaurirt, ist sie ihrer Composition nach im Wesentlichen richtig und entspricht der Angabe, welche Plinius über ihren Inhalt macht. Diese beruht auf einer Sage, die in der kleinasiatischen Kunst jener Zeit mehrfach behandelt worden ist und namentlich nebst einer Anzahl anderer Darstellungen der Kindesliebe am Tempel der Apollonis in Kyzikos wiederholt war, welchen gegen Ende dieser Epoche um 150 v. Chr. Attalos II. von Pergamos dem Andenken seiner Mutter weihte. Die farnesische Gruppe scheint indess die früheste Darstellung dieses Gegenstandes zu sein, der allerdings dem Geiste dieser Zeit besonders zusagen musste.

Inhalt.

Der Inhalt der Composition bezieht sich auf die Strafe, welche Zethus und Amphion, die Söhne der Antiope, um ihre Mutter an der Dirke zu rächen, über letztere verhängen. Denn Dirke hatte nicht allein mit ausgesuchter Grausamkeit die Antiope gequält, sondern sogar den beiden Söhnen, die als unbekannte Hirten aufgewachsen waren, befohlen, ihre Gegnerin an die Hörner eines wilden Stieres zu binden und zu Tode schleifen zu lassen. Der Muttermord sollte eben geschehen, als die Erkennungsscene zwischen Mutter und Söhnen durch einen glücklichen Zufall herbeigeführt wurde. Nun wendete sich das Blatt, und die ergrimmten Söhne thaten der Dirke, was diese der Antiope zugedacht hatte.

Composition.

Diesen Moment vergegenwärtigt die Gruppe (Fig. 85). Der Ueberlieferung gemäss geht die Scene auf dem Kithäron vor sich, was durch das felsige Terrain und die kleine Figur eines zuschauenden Hirten und allerlei Jagdgethier angedeutet ist. Zetheus und Amphion, zwei kraftvoll



Fig. 85. Der farnesische Stier. Neapel.

schlanke Jünglingsgestalten, stehen auf Felsvorsprüngen einander gegenüber, bemüht, den wild sich aufbäumenden Stier zu bändigen und ihr Opfer an denselben zu befestigen. Dirke, deren schöner, vom Gewande nur halb verhüllter Körper hülflos, wie von Entsetzen gelähmt, hingesunken ist, fleht vergebens um Mitleid, indem sie das Bein des einen Bruders umfasst. Unerbittlich vollführen Beide ihr Werk, während Antiope im Hintergrunde ruhig zuschaut. Der nächste Moment wird die üppige Blüthe der herrlichen Frauengestalt vernichten.

Würdigung.

Die Gruppe hat ähnliche Vorzüge wie die des Laokoon, und ist vielleicht noch kunstvoller, kühner aufgebaut, wie sie auch als die kolossalste Marmorarbeit des Alterthums schon in technischer Hinsicht Bewunderung verdient. Neben der dramatischen Lebendigkeit, der klaren und dabei ergreifenden Anordnung, der rapiden Bewegung, welche sich in ihr ausspricht, fesseln besonders die herrlich entwickelten Körper, die sämmtlich etwas Heroisches haben, und deren Behandlung bei vollendeter Kenntniss doch weniger raffinirt erscheint als die des Laokoon. Gemeinsam ist aber beiden Gruppen das Malerische der Anordnung und das gesteigerte Pathos, das sich in beiden zur Spitze einer tragischen Katastrophe gipfelt. Denn wenn auch, der Natur des Gegenstandes gemäss, der Moment vor dem Beginn der Todesmarter gewählt wurde, während im Laokoon mehrere Momente verbunden sind; wenn also der Anblick hier nicht so unmittelbar entsetzlich wirkt wie dort, so ist dagegen der Stoff an sich ein geradezu abstossender. Denn es handelt sich um einen Akt von Brutalität, der durch Nichts gemildert wird, da hier so wenig wie im Laokoon die dem Vorgange zu Grunde liegende sittliche Idee im Werke selbst zur Erscheinung kommt.

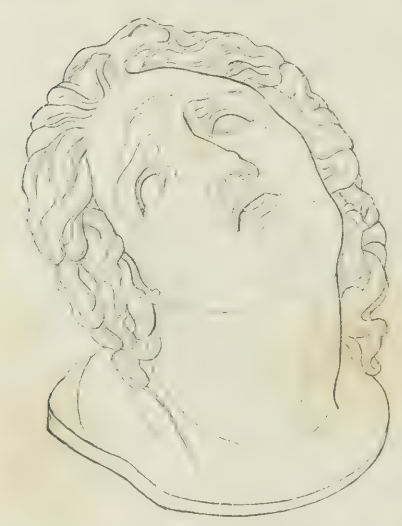


Fig. 86. Der sterbende Alexander. Florenz.

Sterbender Alexander.

Derselben Zeit und Schule glaube ich nun auch jenen berühmten Kopf der Uffizien zu Florenz (Fig. 86) zuschreiben zu müssen, der als sterbender Alexander bekannt, aber freilich auch mehrfach angefochten ist. Der durchaus individuelle Typus, welcher mit den bekannten Alexanderköpfen die einzelnen Züge und namentlich das charakteristische mähnenartige Haar gemein hat, ist allerdings in's Pathologische gesteigert, so dass ganz wie beim Laokoon der Ausdruck eines körperlichen Schmerzes uns daraus ergreift. Treffend sagt daher J. Burckhardt: „Der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laokoon.“ Wenn dagegen behauptet worden ist, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Portrait mit dem Ausdrucke eines schmerzhaften Todes dargestellt haben, so gilt dies gewiss für die früheren Epochen und ausserdem bei einer nur als Portrait ausgeführten Darstellung für die gesammte antike Zeit. Da

aber Alexander schon bei Lebzeiten in's Heroische erhoben wurde, so lässt sich nicht absehen, warum nicht sein so plötzlicher und fast mysteriöser Tod der Kunst der Diadochenzeit das Motiv zu einer pathologischen Darstellung habe geben sollen.*) Damit stimmt die effektvolle Auffassung und Behandlung des Kopfes.

Ringer-Gruppe.

Endlich wird dieser Zeit die berühmte Marmorgruppe der Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz angehören (Fig. 87). Es sind zwei



Fig. 87. Gruppe der Ringer. Florenz.

Jünglingsgestalten, mit Anspannung aller Kräfte eines gymnastisch durchgebildeten Körpers ringend dargestellt. Beide sind miteinander so künstlich verschlungen, dass die Gruppe von allen Seiten sich schön aufbaut und die Körper sich doch überall klar voneinander lösen. Der Unterliegende erscheint zwar augenblicklich im Nachtheile, jedoch nicht so, dass die Sache bereits entschieden wäre. Vielmehr hält die Ungewissheit des Ausgangs den Betrachtenden in ähnlicher Spannung, wie in den Ringschulen die Zuschauer bei solchen Scenen. Die Kunst hat

*) Vergl. hierüber *C. v. Lützow*. Münchener Antiken, Lief. 1. (München 1861) bei Gelegenheit einer verwandten Terracotta der Münchener Sammlungen.

hier einen jener Momente, welche die Palästra dem aufmerksamen Beobachter täglich bot, bewundernswürdig in Marmor übersetzt. Die Behandlung der Körper ist bei aller Kraft doch von zarter Weichheit, die Uebergänge der Formen zeigen eine sanfte, elastische Bewegung, die Umrisse sind ausdrucksvoll, und Alles zeugt von tiefstem anatomischen Verständniss. Der Umstand, dass die Gruppe mit der Niobidengruppe zusammen gefunden wurde, hat früher die jetzt widerlegte Ansicht hervorgerufen, dass hier zwei Söhne der Niobe dargestellt seien. Ihre vorzügliche Ausführung, die den Statuen jener Gruppe überlegen ist, lässt sie als ein Original aus griechischer Zeit erkennen. Das meisterhaft Abgewogene in der Composition einer so innig verschlungenen Gruppe, die kühne Lebendigkeit in der Schilderung des Momentanen, die vollendete und dabei effektvolle Behandlung, das Alles scheint mir für die Schule von Rhodos zu sprechen.

2. Die Schule von Pergamos.

Schule von Pergamos.

Vielfach verwandt in der Grundstimmung, wenn auch verschieden im Stoffgebiet, erscheinen die gleichzeitigen Werke der Künstler von Pergamos. Plinius nennt vier ausgezeichnete Meister, *Isigonos, Phyromachos, Stratonikos* und *Antigonos,* welche die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier darstellten. Es handelt sich dabei um die Kämpfe der pergamenischen Fürsten gegen die Schaaren gallischer Völker, welche zuerst 280 v. Chr. in Griechenland eingedrungen waren, mehrere makedonische Heere vernichteten und erst durch Eumenes I. und Attalos I. besiegt wurden. Attalos stiftete zum Gedächtniss seines grossen Sieges (239 v. Chr.) vier ausgedehnte Gruppen auf die Akropolis von Athen, welche in vier besondern Darstellungen den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Schlacht des Theseus gegen die Amazonen, den Sieg der Athener über die Perser bei Marathon und die Gallierschlacht des Attalos enthielten. Wie die christlich-mittelalterliche Kunst den Scenen des neuen Testamentes entsprechende aus dem alten Bunde gegenüberstellte, so erhielten hier zwei historische Kämpfe ihre Parallele an zwei mythischen Schlachten. Gewiss fehlten solche Darstellungen auch in Pergamos nicht, da Attalos seiner eignen Hauptstadt ohne Zweifel durch die Erinnerungszeichen seiner Siege einen glänzenden künstlerischen Schmuck zu geben suchte.

Sterbender Gallier.

Von diesen Werken ist im Zusammenhange zwar Nichts auf uns gekommen, wohl aber vermag die berühmte Marmorstatue des kapitolinischen Museums zu Rom (Fig. 88), die unter der falschen Bezeichnung des „sterbenden Fechters“ bekannt ist, uns von ihrer Beschaffenheit eine

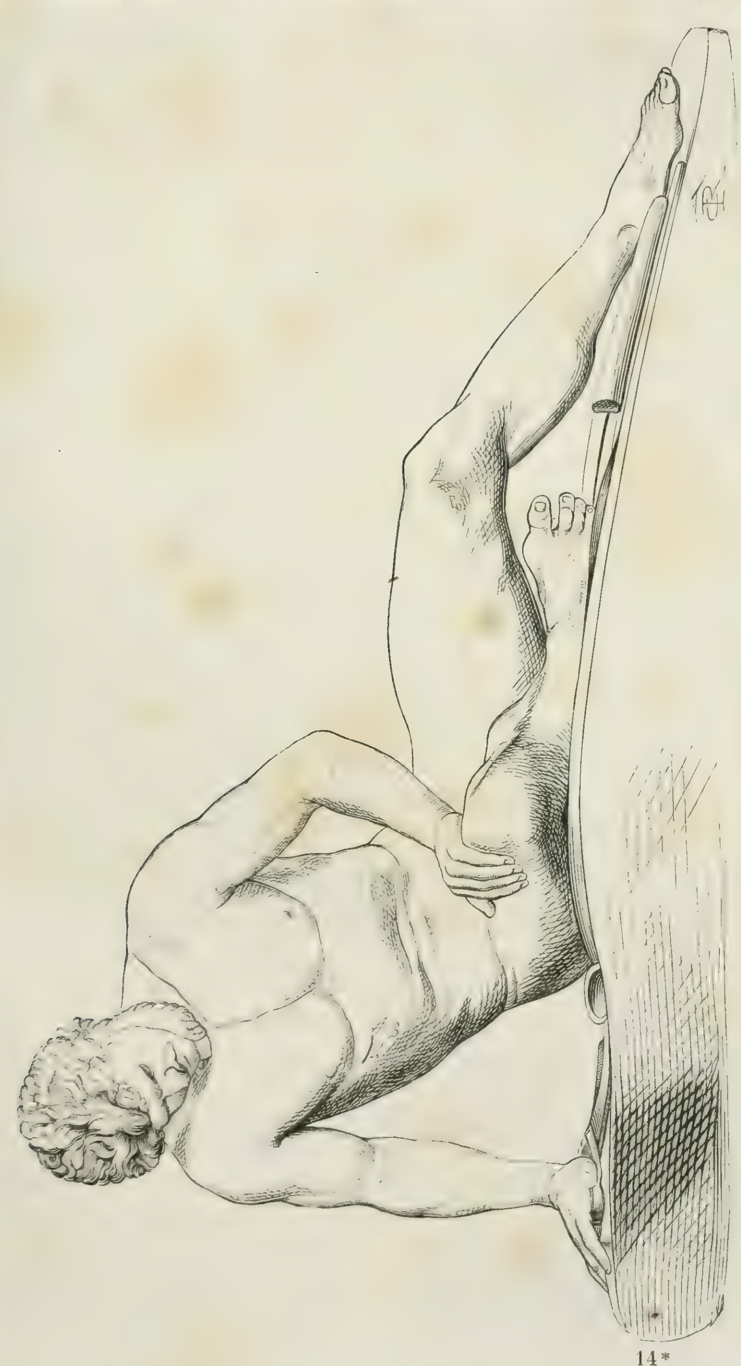


Fig. 88. Der sterbende Gallier. Capitol

Vorstellung zu geben. Denn es unterliegt keinem Zweifel mehr, dass wir in derselben eine Originalarbeit der pergamenischen Schule besitzen. Es ist ein Gallier, der beim siegreichen Nahen des Feindes, nachdem keine Aussicht auf Rettung mehr geblieben, sich das breite Schlachtschwert in die Brust gestossen hat, um schimpflicher Knechtschaft zu entgehen. Er hat sich, wie es einem tapfren Krieger ziemt, auf seinen grossen Schild gebettet; das zerbrochene Schlachthorn liegt unter ihm, und das breite Schwert ist seiner Hand entfallen, nachdem es ihm den letzten Liebesdienst erzeigt. Schwer sinkt der Kopf des Sterbenden nach vorn, während die aufgestützte rechte Hand nur mühsam noch den zusammenbrechenden Körper aufrecht hält. Das Auge umschleiern schon die Schatten des Todes, die breite Stirn ist schmerzgefurcht, und den Lippen entflieht ein Seufzer.

So ist in erschütternder Wahrheit die grausame Nothwendigkeit des Sterbens ausgedrückt, aber sie wird uns nicht durch heroischen Aufschwung der Seele des Helden geadelt, sondern der Künstler lässt uns den bittren Kelch bis zur Neige leeren, indem er uns unerbittlich an das gemeinsame Menschenloos mahnt. Die griechische Plastik ist hier beim entschiedenen Realismus angelangt und giebt in meisterhafter Bestimmtheit die Gestalt als die eines Barbaren zu erkennen. Der Körper ist nicht der edel gebaute, harmonisch durchgebildete eines Griechen, sondern der unter rauhem nordischen Himmel geborne eines Galliers; dafür zeugt die herbe Schärfe des Gliedergefüges, die derbe, selbst schwielige Textur der Haut, der unzweifelhafte Raçentypus des Kopfes sammt dem in festen Büscheln struppig abstehenden und bis in den breiten Nacken hinabwachsenden Haare; dafür endlich der gewundene Halsring (torques), ein Schmuck, der häufig in keltischen Gräbern gefunden wird. Man muss das Trockne, Wettergehärtete der Haut, die kleinen lederartigen Falten an den Gelenken, die harte Hand und die schwieligen Fusssohlen genau beobachten, um sich zu überzeugen, mit welcher Kraft realistischer Individualisirung der Künstler hier verfahren ist. Dieser Realismus steht aber im Dienst einer geschichtlichen Auffassung, die uns eine ergreifende Einzelscene aus den Gallierschlachten vorführt.

Sogenannte „Arria und Paetus."

Von derselben Herkunft scheint die Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom, welche unter dem irrigen Namen „Arria und Paetus" bekannt ist. (Fig. 89.) Gleiche Ausführung in demselben Marmor, ja sogar die ähnliche Behandlung der Basis, und mehr noch die Uebereinstimmung des geistigen Gehaltes weisen ihr diesen Platz an. Es ist eine andere Scene aus jenen Gallierkämpfen, aber erfüllt von einer leidenschaftlicheren Bewegung, einem mächtigeren Pathos. Die Feinde sind offenbar ganz nahe, die Gefahr

der Gefangennahme und der Knechtschaft liegt im kleinsten Verzuge. Diesen Moment hat der todesmuthige Krieger benutzt, seinem Weibe, die nach Art der nordischen Völker ihn in die Schlacht begleitete, den Todesstoss zu geben. Während er mit dem linken Arme sein Opfer unterstützt



Fig. 89. Galliergruppe. Villa Ludovisi.

und es still zu Boden sinken lässt, stösst er mit ganzer Kraft der Rechten sich das kurze breite Schwert von oben in die Brust. Dieselbe detaillirende Naturwahrheit, dieselbe scharfe Charakteristik, die den sterbenden Krieger des Capitols auszeichnet, giebt auch diesem Werke das Gepräge einer realistisch-historischen Bestimmtheit.

Würdigung.

So bedeutend nun diese Werke sind*), und so würdig sie die selb-

*) Vergl. die treffliche Untersuchung bei *Brunn*, Künstlergesch. I. S. 441 ff.

ständige schöpferische Thätigkeit der griechischen Plastik abschliessen, so werden wir sie doch nicht als „ideale“ Darstellungen auffassen, und eben deshalb auch die Schule von Pergamos nicht als eine solche bezeichnen können, „die sich fast mit der grössten und erhabensten Entwicklung der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf,“ wie das kürzlich geschehen ist*). Vielmehr sehen wir in ihnen die griechische Kunst einen durchaus neuen Weg beschreiten, den des historisch Charakteristischen, und dadurch einer späteren Entwicklung neue Bahnen eröffnen. Dagegen ist kaum eine grössere Kluft zu denken, als die zwischen den idealen Kampfbildern perikleischer Zeit und diesen Scenen pergamenischer Gallierschlachten**). Und doch war die griechische Kunst nicht in einem Sprunge dahin gelangt, sondern sie schritt von idealen Götterbildern allmählich zur Darstellung individuellen Lebens und endete dann damit, auch das Individuelle eines nicht griechischen, eines barbarischen Raçentypus, trotz des Mangels angeborner Schönheit und harmonischer Ausbildung des Körpers, in den Bereich ihrer Auffassung hineinzuziehen. Damit ist denn die Grenze der griechischen Anschauung und mit ihr der Schluss einer selbständigen originalen Kunst erreicht.

---

*) So *Overbeck*, Griech. Plast. II. S. 158.

**) Wenn *Overbeck*, a. a. O. Anmerk. 18 zu S. 147 meint, man werde die Gruppe, zu welcher beide Werke gehören, „kaum für etwas Anderes als für eine Giebelgruppe halten dürfen“, und wenn er die dagegen erhobenen Bedenken „wenig erhebliche“ nennt, so bin ich überzeugt, dass die Betrachtung der Originale ihn seitdem von der Unwahrscheinlichkeit seiner Annahme überzeugt haben wird. Jedes dieser Werke ist für sich abgeschlossen und gerundet, wie selbst die sorglich ausgeführten Basen bestätigen; jedes ist mit einer raffinirten Genauigkeit vollendet, die offenbar auf ein Betrachten aus der Nähe rechnet, ebenso ist namentlich bei dem sterbenden Gallier des Capitols auch die Rückseite so durchgebildet, dass eine allseitige Betrachtung offenbar vorausgesetzt ward. Daher bin ich überzeugt, dass die Aufstellung der einzelnen Gruppen und Statuen, zu denen die beiden erhaltenen vermuthlich gehörten, auf einem öffentlichen Platze, in einem Porticus oder dergl. auf mässig hohen Postamenten bewirkt war.

DRITTES KAPITEL.

Die Bildnerei bei den Etruskern.

Einfluss des Orients.

Unter den italischen Stämmen ragen schon in ältester Zeit die Etrusker durch besondere künstlerische Begabung hervor. Soweit wir urtheilen können, sind sie den benachbarten Völkerschaften in allgemeiner Kulturentfaltung früh vorausgeeilt. Ohne den hohen Idealsinn der Griechen trieb eine mehr nüchtern verständige Anlage, ein Talent der Aneignung und Nachahmung sie zeitig zu monumentaler Entwicklung der Architektur und zur Ausübung einer Reihe dekorativer Künste. In grauer Vorzeit gingen sie, wie wir (S. 62 ff.) gesehen haben, gleich den übrigen Küstenvölkern des Mittelmeeres bei der hochalterthümlichen Kultur des Orients in die Lehre. Phönikische Schiffer mögen es auch hier gewesen sein, welche die glänzenden Erzeugnisse orientalischer Kunsttechniken bei ihnen einführten; weiterer Handelsverkehr zur See wird sie dann in umfassenderem Sinne mit Dem bekannt gemacht haben, was Aegypten und Mesopotamien im Bauen und Bilden erfunden hatten.

Umschwung.

Als aber die gelehrigen Völker des Westens anfingen, jener Schule des Orients zu entwachsen, musste sich bei ihnen ein selbständiger Schönheitssinn und mit ihm eine nationale Kunst entwickeln. Am frühesten und entschiedensten trat diese Umwandlung bei den Griechen ein. Die hohe künstlerische Anlage jenes Volkes brachte es bald an die Spitze der westlichen Nationen und verschaffte ihm die Führerschaft im Reiche des Geistes.

Griechischer Einfluss.

Von dem Augenblicke war die Einwirkung griechischer Kunst auf die italischen Stämme entschieden. Als vollends Unteritalien (Gross-Griechenland) und Sicilien durch zahlreiche griechische Kolonien mit hellenischer Kultur durchdrungen wurden, musste wohl das übrige Italien dem Einflusse jenes an Intensität wie an Expansivkraft überlegenen Volkes wehrlos anheimfallen. Es fehlt nicht ganz an geschichtlichen Ueberlieferungen, die schon in früher Zeit jenes Abhängigkeitsverhältniss bezeichnen. So wird uns von Plinius berichtet, dass bei Vertreibung des Herrschergeschlechtes der Bakchiaden aus Korinth durch Kypselos (um 660 v. Chr.) die Künstler *Eucheir*, *Diopos* und *Eugrammos* mit Demaratos nach Italien ausgewandert seien und die Kunst der Plastik dorthin gebracht

haben. Wenn auch diese Namen durchaus mythischen Klang verrathen, so birgt sich in ihnen als geschichtlicher Kern die Thatsache, dass von dem kunstreichen, besonders durch seine Thonbildnerei berühmten Korinth diese Technik nach Italien übertragen wurde. Damit stimmt denn der Umstand, dass wir auch die Etrusker frühzeitig als gepriesene Thonbildner kennen lernen. Denn es wird erzählt, dass die ältesten Tempel Roms nicht allein in etruskischer Weise gebaut, sondern auch von etruskischen Künstlern mit thönernen Bildwerken geschmückt waren. So berief, wie Plinius berichtet, Tarquinius Priscus einen Plastiker *Volcanius* aus Veji*) nach Rom, um für den capitolinischen Tempel das Bild des Juppiter und das Viergespann des Giebels zu arbeiten. Die Statue des Gottes pflegte man, wie derselbe Gewährsmann erzählt, roth anzumalen.

Geschichtlicher Verlauf.

Wir vermögen die einzelnen Stadien jenes neuen Entwicklungsprozesses nicht nachzuweisen; wohl aber sehen wir im Ganzen und Grossen, dass der griechische Einfluss bei den Völkerstämmen Italiens immer mehr zur Herrschaft kommt, zuerst vorzüglich bei den Etruskern, zuletzt bei den Römern sich Bahn bricht, wie eben diese beiden Nationen im Kulturleben Italiens als Führer geschichtlich auf einander folgen. Zugleich aber ist bald wahrzunehmen, dass etruskische und römische Bildnerei darum doch nicht rein griechische wird, dass vielmehr der verschiedene nationale Boden, in welchen die fremde Kunst gepflanzt ist, ihrem ganzen Wesen eine unverkennbare Umwandlung giebt.

Selbständige Elemente.

Bei den Etruskern prägt sich dies zunächst als längeres Festhalten an alterthümlichen, befangenen Formen aus. Bedenken wir, wie langsam, bei aller Stetigkeit des Fortschritts, selbst eine so begabte und bevorzugte Nation wie die Griechen sich von strenger Gebundenheit zu edler Freiheit emporschwang, so muss bei einem minder begabten Volke eine viel schwerfälligere Bewegung nicht überraschen. Wir finden in der etruskischen Kunst zu einer Zeit, wo der griechische Einfluss bereits mächtig war, noch auffallende Nachklänge jenes älteren, vom Orient abhängigen Formensinnes, der sich hier in einer theils phantastischen, theils nüchternen Herbigkeit ausspricht. Selbst im Stoffkreise der altitalischen Kunst lässt sich das erkennen. Denn neben den von Griechenland entlehnten Darstellungen aus der Götter- und Heroenwelt begegnet uns in Wandgemälden wie in Grabreliefs jenes dem Orient eigene Behagen an chronikartiger Schilderung der Wirklichkeit; verschiedene Thätigkeiten des Lebens, Feste, Gastmähler, Ceremonien der Leichenbestattung breiten sich in ausführlicher Darstellung aus, und selbst wo solche Scenen bereits

*) Früher durch irrthümliche Lesart *Turianus* aus Fregellae genannt.

den Hauch griechischen Formgefühles verrathen, bleibt doch der Geist der Schilderung jener realistisch verständige der älteren orientalischen Kunst.

Der Volkscharakter.

Der tiefere Grund dieser Erscheinung liegt im Charakter des Volkes. Die Etrusker scheinen zwar Elemente eines nordischen Stammes in sich aufgenommen zu haben; doch spricht Vieles in ihrer ältesten Kultur zugleich dafür, dass der Kern dieses noch immer räthselhaften Volkes ein Zweig jenes grossen pelasgischen Stammes war, dem auch die Griechen angehörten. Während nun die Etrusker in reger Handelsthätigkeit, lebhafter Schifffahrt und einem vielseitig entwickelten Gewerbfleisse den Griechen ebenbürtig waren, mangelte ihnen jener höhere Sinn, der eine ideale Kunst hervorbringt. Selbst der düstere Aberglauben ihrer religiösen Vorstellungen, der so weit abstand von dem klaren, lichtvollen Kultus der Griechen, hinderte eine freiere Entfaltung der Kunst. Beweis dafür, dass sie diesen Mangel empfanden, ist dass sie von den Griechen nicht allein die Götter mit allen ihren Mythen in ihre Kunstwelt aufnahmen, sondern sich sogar die nationalen Heldensagen derselben, namentlich die vom Zuge gegen Troja, aneigneten. Allein was in solcher Art entlehnt wird, kann nie völlig geistiges Eigenthum werden. So behält denn auch das Beste der etruskischen Kunst das Gepräge eines gewissen Schwankens, dem sich eine unwillkürliche Uebertreibung der Formen beigesellt. Daher hat die etruskische Kunst mehr Manier als Styl. Man fühlt ihren Werken an, dass sie nicht aus der Begeisterung für ein Ideal, sondern aus verständiger Berechnung äusserer Zwecke und aus gewandter Nachahmung hervorgegangen sind. Ihren Tempelbauten wird von den Alten kein günstiges Zeugniss gegeben; aber schon in früher Zeit sind sie Meister in kühnen Damm- und Kanalanlagen, in jeder Art des Wasserbaues. Sodann werden sie gerühmt in allen mehr technischen Dingen: ihre kunstreichen Kandelaber, Spiegel, Toilettenkästchen, ihre geschmackvollen und kostbaren Schmucksachen werden hoch gepriesen. Allein selbst in diesen Dingen ist, was Erfindung und Form betrifft, das Beste aus fremden Ideen erwachsen.

Geräth und Schmuck.

Nichts vielleicht bietet ein so klares Bild von den verschiedenen Einflüssen, die in der etruskischen Kunst maassgebend gewesen sind, als eine Betrachtung der Geräthe, Gefässe und des Schmuckes. Erstere sind meist aus Bronze, in meisterlicher Technik durchgeführt; letztere stützen sich vor Allem auf eine virtuosenhafte Verarbeitung des Goldes bis in die feinsten Blättchen, die zartesten Filigranfäden. Viele von den schönen Prachtstücken, welche das gregorianische Museum des Vatican besitzt*),

*) Vergl. das Prachtwerk: Musei Etrusci monumenta (Roma 1842. 2 Bde Fol.) wo Tom. I. Taff. 11. 16. 17. 61 u. a. Beispiele orientalischen Einflusses geben.

erinnern im rein Ornamentalen wie im Figürlichen an die Kunstwerke von Nimrud. So die in Voluten auslaufenden und mit Palmetten verbundenen Spangen, die wie eine Bordüre oft ein Schmuckstück einfassen; so die häufig angewandten geflügelten Stier- und Menschengestalten, die Harpyien und andres Phantastische. Aber selbst bei den Kandelabern gemahnen die meist kleinlichen, vielfach gebrochenen, scharf unterschnittenen Profile an Geräthe, die wir aus den Reliefs von Ninive als Erzeugnisse assyrischer Kunstdrechsler kennen. Ausserdem begegnet uns in manchen Schmucksachen etruskischer Gräber eine reichliche Anwendung rein linearer Verzierungen, aus geraden Strichen, Kreisen und Spiralen bestehend, wie sie an den Geräthen keltischer Gräber und an den Säulen des Schatzhauses zu Mykenae wiederkehren.

Spätere Arbeiten.

Die späteren Werke zeichnen sich sodann durch die edle Anmuth griechischer Ornamentik aus, welche oft in hoher Schönheit von etruskischen Goldarbeitern und Erzbildnern fast bis zu völligem Aufgeben ihrer nationalen Eigenthümlichkeit nachgeahmt wird. Wo aber — und das ist in den meisten Bronzewerken der Fall — der etruskische Kunstgeist trotz der fremden Details seine Selbständigkeit bewahrt, da erkennt man ihn sogleich an dem Mangel jenes feinen Gefühles für organischen Zusammenhang, das nur den Griechen eigen ist. Namentlich bieten die Kandelaber und die Vasen zahlreiche Beispiele solcher Art. Einzelne Theile sind oft von grosser Schönheit, aber ihre Zusammenfügung entbehrt der Harmonie, so dass das Ganze äusserlich verbunden, nicht innerlich aufgewachsen zu sein scheint. Eckige Profile, schroffe Unterschneidungen, unmotivirtes Abbrechen der Linien charakterisirt die Mehrzahl dieser Arbeiten. Dazu kommt, dass an Füssen, Henkeln, Deckeln oder Krönungen mancherlei kleine Figürchen von Menschen, Thieren oder phantastischen Gebilden verwendet werden, die entweder durch unbeholfenes Gebahren, ungeschickte Verbindung oder geradezu durch spukhafte Missgestalt auffallen. So giebt es, namentlich an Henkeln von Vasen oder an Leuchterfüssen, ungeheuerlich dünne, in die Länge gezogene Figürchen, die durch bizarre Uebertreibung geradezu unheimlich wirken.

Verschiedenes Material.

Diese kurze Umschau auf einem Gebiete, das nur mittelbar mit der plastischen Kunst zusammenhängt, mag uns nun zur Betrachtung der Bildwerke selbst geleiten. Dass die Thonbildnerei bei den Etruskern in ältester Zeit schon mit Erfolg geübt wurde, erwähnten wir bereits. Aus der Thonplastik ging aber bald der Erzguss hervor, den dies Volk mit nicht geringerer Kunstfertigkeit handhabte. Diesem Materiale sagt die scharfe, harte Formbezeichnung zu, die mit einer gewissen Uebertreibung in allen älteren etruskischen Werken vorherrscht. Daneben sind zahlreiche

Beispiele einer ebenfalls alterthümlichen Steinsculptur an Grabcippen und kleinen Altären erhalten. Man kann an diesen Werken die verschiedenen Stadien einer zuerst noch orientalisirenden, dann durch den archaischen Styl der Griechen umgewandelten Kunst verfolgen.

Grabsteine.

Zum alterthümlichsten gehören die Reliefs gewisser Grabsteine, welche in einem überaus schwerfälligen Style mancherlei Scenen der Leichenbestattung und Todtenklage, sowie Tänze und andere Festlichkeiten vorführen. Das Relief ist von kräftiger Wirkung, in einem Naturalismus durchgebildet, der besonders in der übertriebenen Muskulatur an assyrische Werke anstreift. Die Gestalten sind breit und plump, Hüften und Waden übermässig ausladend, die Fusssohlen ungewöhnlich lang und selbst beim Schreiten mit voller Fläche den Boden berührend. Letztere Eigenschaft begegnete uns sowohl in Aegypten und Assyrien, wie in den ältesten Werken griechischer Kunst. Ebenso sind auch die Oberkörper, bei der Profilstellung der Beine, in der Vorderansicht, die Köpfe dagegen wieder im Profil gehalten. Dies Profil mit der niedrigen, zurückweichenden Stirn, dem flach gedrückten Schädel, den weit vorspringenden unteren Theilen des Gesichtes hat am meisten Verwandschaft mit dem ägyptischen, obwohl es jenem an Feinheit der individuellen Formbezeichnung bei Weitem nicht gleich kommt nnd somit als ein specifisch etruskisches angesprochen werden muss.

Verschiedene dieser Werke, sämmtlich dem archaischen Styl angehörend, lassen doch einen Fortschritt zum Lebensvolleren erkennen.*). So ist auf einem Sandstein-Relief der Casa Buonarroti zu Florenz ein jugendlicher Krieger, in der einen Hand die Lanze, in der anderen eine Blume haltend, in reiner Profilstellung schreitend vorgeführt. Die Füsse ruhen beide auf vollen Sohlen, die Formen sind gedrungen und übermässig angeschwollen, auch das Profil des Kopfes und die Haarbehandlung, vorn kleine, runde Löckchen, hinten lange Parallelstreifen von Locken herabhangend, erinnern noch an die frühesten Werke; aber das Ganze ist doch naturwahrer und zu harmonischer Wirkung zusammengehalten. Aehnlich erscheint das Reliefbild eines bärtigen Kriegers auf einem Grabstein von Tuf im Museum zu Volterra, nur dass hier selbst bei noch lebhafterem Schreiten beide Füsse mit der ganzen Sohle am Boden haften. — Zu freier Bewegung im Springen und Schreiten entwickeln sich dagegen die Reliefgestalten eines vierseitigen altarartigen Denkmals in der Casa Connestabile zu Perugia, bei denen freilich das

*) Die Belege zum Folgenden hauptsächlich in *Micali*, Storia degli antichi popoli italiani tom. III, besonders Taff. 14. 16. 17 u. s. w.

Streben nach Ausdruck zu seltsamen Verzerrungen, ja sogar zu völligen Verdrehungen der scharf markirten Gestalten verleitet hat. Alles ist eckig und hastig, die Arme werden zu verschiedenem Gestus über den Kopf emporgeworfen, so dass sie in unschönen Linien scharfe Winkel bilden. Dabei kommt es vor, dass eine Gestalt, im Bestreben sich zur Nachbarin umzuwenden, theils im Profil, theils von vorn, theils selbst nach entgegengesetzter Seite gerichtet wird, als seien alle Glieder aus den Gelenkfugen gewichen. Dies Gewaltsame, Uebertriebene und Schroffe der Bewegungen bleibt ein Grundzug etruskischer Kunst, der sogar durch die Anmuth hellenisirender Formgebung in späterer Zeit immer von Neuem horvorbricht.

Aelteste Thongefässe.

Zu den alterthümlichsten Bildwerken zählen ferner die schmückenden Theile der seltsam geformten schwärzlichen Vasen von ungebranntem Thon, die meistens in den Gräbern von Chiusi vorkommen, und von denen das Museum der Uffizien zu Florenz eine Auswahl besitzt. Mehrfach ist bei diesen Gefässen in einer wohl von Aegypten entlehnten Weise der Deckel als menschlicher Kopf gestaltet. Diese Köpfe, alterthümlich und herb, zeigen doch die scharfen Züge einer charakteristischen Portraitauffassung und beweisen, dass die Etrusker gleich den Aegyptern schon in alter Zeit einen ausgebildeten Sinn für Darstellung der individuellen Gestalt besassen. Auch dies ist wieder ein Punkt, in welchem sie sich von dem auf das Allgemeine, Ideale gerichteten Wesen der Griechen unterscheiden. — Manche dieser Vasen haben an Henkeln, Füssen oder Deckeln kleine barock-phantastische Figuren, oder auch stumpfe, durch Formen aufgedrückte Reliefs von Thieren, Menschen und Ungeheuern in einem überaus alterthümlichen Style. Vieles dieser Art im Museo Campana, jetzt zu Paris. — Von den zahlreichen Thonbildwerken, welche das Innere und Aeussere der Tempel schmückten, ist kaum irgend Etwas erhalten. Doch geben die friesartigen bemalten Thonreliefs von Velletri, jetzt im Museum zu Neapel, immerhin eine Anschauung solcher Arbeiten.*) Sie stellen in einem zwar noch alterthümlichen, aber durch griechischen Einfluss geklärten Style Scenen des wirklichen Lebens, namentlich Wettrennen von Reitern, mit grosser Frische vor Augen. Die Pferde sind jene schlanke, hochbeinige Raçe, die man auch auf den älteren griechischen Vasen findet. — Dagegen gehört der späteren Entwicklung der etruskischen Kunst die Thonfigur eines sitzenden Jünglings mit der Löwenhaut, im Museum zu Perugia, die den Künstlernamen *C. Rupius* trägt. Auch die aus Vulci stammende

Andere Thonbildwerke.

*) Vergl. Mus. Borb. X. Taff. 9—12.

Vase des *Calenus Canoleius* mit den Reliefligürchen auf dem flachen Boden zeigt schon das Gepräge der Zeit, wo griechische Anschauungen einen überwiegenden Einfluss auf die etruskische Kunst gewonnen hatten.

Eherne Statuen.

Was uns an Erzarbeiten erhalten ist, reicht zum Theil ebenfalls in hohes Alterthum hinauf. Von den noch entschieden orientalisirenden Werken dieser Art ist oben (S. 63) geredet worden. Dort hat auch die berühmte Chimaera von Florenz ihre Erwähnung gefunden. Kaum minder primitiv ist die eherne Wölfin, im Museum des Capitols zu Rom (Fig. 90), ein Werk von herber Form und übertrieben scharfer Behandlung, aber in kräftiger und wirksamer Naturauffassung durchgeführt. Wenn uns darin das im Jahre 295 v. Chr. am ruminalischen Feigenbaum errichtete Votiv-

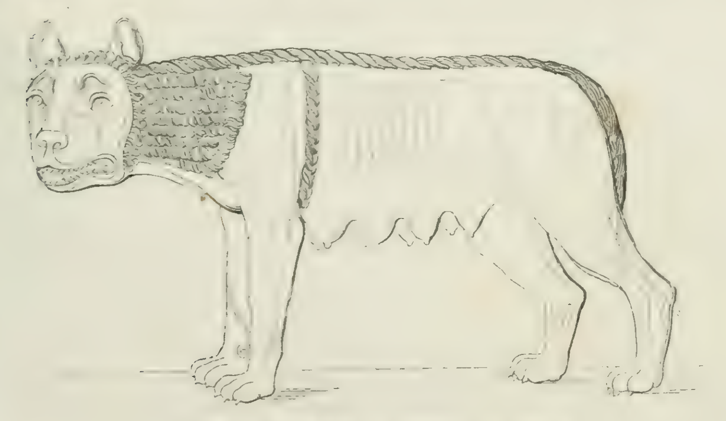


Fig. 90. Eherne Wölfin. Museum des Capitols.

bild erhalten ist, so giebt dasselbe einen, übrigens nicht als unwahrscheinlich zurückzuweisenden Anhalt für die damalige Beschaffenheit der italischen Erzplastik in Rom. Für die Hauptstädte Etruriens würde damit freilich noch Nichts bewiesen sein; denn wenn dreissig Jahre später die Stadt Volsinii bei ihrer Eroberung durch die Römer gegen zweitausend eherne Statuen aufweisen konnte, so wird dort die Technik des Erzgusses gewiss bereits eine höhere Stufe der Vollendung erreicht haben, als in der Wölfin zu erkennen ist. Ausserdem wissen wir durch Plinius, dass die Etrusker statt der früheren Thonfiguren in ihrer glänzendsten Zeit vergoldete Erzbilder auf den Tempelgiebeln anbrachten; ebenso verstanden sie sowohl gewaltige Kolosse als zierliche Statuetten zu giessen. Von alledem ist freilich nur Weniges auf uns gekommen.

Kleinere Erzwerke.

Zu den ältesten der erhaltenen Werke darf man die Bronzestatuette einer bekleideten weiblichen Figur (Spes?) im Museum zu Florenz rechnen, die in dem breiten, reizlosen, nüchternen, von Kreislöckchen eingefassten und von hoher Spitzhaube bedeckten Kopf und der gespreizten affektirten Zierlichkeit, mit der die Linke das enge Gewand gefasst hat, ein Typus der harten, anmuthlosen Seltsamkeit ächt etruskischer Bildnerei ist.*) — Besser und in freierer Bewegung stellt sich die kleine Bronzefigur eines unbärtigen, mit leichtem Mantel bekleideten Mannes im Kircherschen Museum zu Rom dar, welche inschriftlich von einem Künstler *C. Pomponius* herrührt und allem Anscheine nach**) um 200 v. Chr. entstanden ist. Dies Figürchen, das aus Etrurien stammt, liefert wiederum den Beweis, dass damals neben griechischem Einfluss eine entschieden italische Kunst fortgeblüht hat. Dagegen ist die lebendige und fein durchgeführte Statuette eines jugendlichen Kriegers, der zum Angriff ausschreitet und mit dem vorgehaltenen Schilde sich deckt (Museum zu Florenz), ein treffliches Werk, welches der griechischen Auffassung näher steht.***) — Von den zahlreichen kleinen Bronzewerken, die überall in Museen sich finden und theils durch eine gewisse Trockenheit, theils durch barock phantastisches Wesen sich leicht von den griechischen Arbeiten unterscheiden lassen, sei noch (ebenda) die interessante Gruppe zweier Krieger erwähnt, die einen gefallenen Kameraden aus der Schlacht tragen. Sie ermangelt zwar einer rhythmischen Wohlordnung in Composition und Linienführung, erfreut aber im Einzelnen durch Lebenswahrheit des Ausdrucks und der Bewegung.

Grössere Erzarbeiten.

Aehnlich diesen kleineren Werken mangelt auch den grösseren Erzbildern meistens der edle Rhythmus, der freie Schwung griechischer Kunst. Sie geben im besten Fall, wie die am trasimenischen See gefundene Statue des Redners Aulus Metellus in den Uffizien zu Florenz (Fig. 91), durch eine zwar trockene, aber scharf charakteristische Behandlung das treue Abbild eines ehrsamen und verständigen, etwas hausbackenen Wesens, oder erheben sich, wie in dem Knaben mit der Gans, im Museum zu Leyden, (Fig. 92) zum Ausdruck schlichter Natürlichkeit und Unbefangenheit. Auch die lebensgrosse Statue eines jugendlichen Kriegers, bei Todi gefunden und jetzt unter der unpassenden Benennung eines Mars im Museum des Vaticans, zeichnet sich ebensowohl durch gediegene, sorgfältige Behandlung wie durch das Gepräge lebensvoller

---

*) *Micali*, a. a. O. Taf. 15.

**) Vergl. *Brunn*. Gesch. d. griech. K. I. S. 533 fg.

***) *Micali*, a. a. O. Taf. 14.

Wirklichkeit, besonders aber durch ungezwungene Bewegung vor der Mehrzahl solcher Werke aus.*)

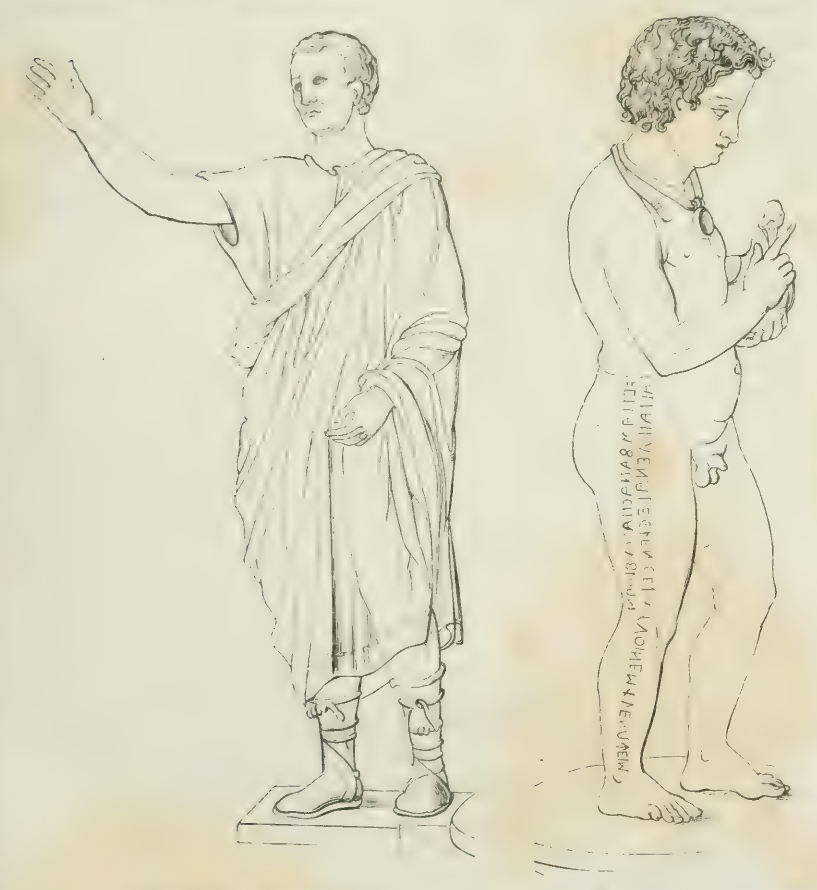


Fig. 91. Statue des Aulus Metellus. Florenz.

Fig. 92. Knabe mit der Gans. Leyden.

Sarkophag-Reliefs.

Endlich ist der Sarkophage und Aschenkisten zu gedenken, welche in grosser Anzahl vorkommen, und deren Bildwerke den spätesten Styl der etruskischen Kunst, meistens schon in voller Auflösung und obendrein in handwerklich roher Ausführung zeigen. Sie sind aus gebranntem Thon oder aus Stein, die kleinen Aschenkisten meist aus Alabaster gefertigt und durch reiche Bemalung und Vergoldung ausgezeichnet. Die Bildwerke

*) Abgeb. im Mus. Gregor. Taf. 44. u. 45.

ihrer Seitenwände enthalten in kräftigem Relief theils Scenen des Abschieds, der Leichenbestattung und der jenseitigen Schicksale der Seele, theils mancherlei Darstellungen des Lebens, Tänze, Mahlzeiten und Triumphzüge, theils endlich verbinden sie damit entsprechende Züge aus den griechischen Göttermythen. Die Anordnung ist vielfach überladen, das Relief hat jenen gedrängten malerischen Styl, den die griechische Kunst verschmähte, und der, wie es scheint, als ein ächt italisches Erzeugniss zu betrachten ist. Die Auffassung der Gestalten, in den früheren Werken noch von einem massvollen hellenisirenden Style, deutet in den jüngeren Werken auf den Einfluss der späten, in Italien verwilderten griechisch-römischen Plastik. Die Figuren der Verstorbenen, die auf den Deckeln lagern, sind in den Köpfen meistens von harter, nüchterner Portraitwahrheit, während die Gestalten in der Regel ohne alles Gefühl des körperlichen Zusammenhanges behandelt sind, als ob alle Glieder sich aus den Fugen gelöst hätten. Bei den kurzen Aschenkisten kommt dazu noch die wahrhaft groteske, höchst übertriebene Grösse der Köpfe, denen sich der übrige Körper wie eine schlaffe, weichliche Masse in verkrüppelter Form anschliesst. So spiegelt sich in diesen letzten Werken mit unerfreulicher Schärfe der politische und sittliche Auflösungsprozess des von der Römermacht überflügelten etruskischen Volkes.

VIERTES KAPITEL.

Die Bildnerei bei den Römern.

Verhältniss zur Kunst.

Die Römer sind kein vorwiegend künstlerisches Volk gewesen und hätten schwerlich aus eigener Geistesanlage sich eine Kunst geschaffen. Ihr ganzes Streben ging mit grossartiger Kraft auf praktische Gestaltung des äusseren Lebens aus; und so energisch wussten sie diese Seite des Wirkens anzugreifen, dass sie zuerst als Eroberer und dann als Staatsmänner den Erdkreis sich unterwarfen und schliesslich als scharfsinnige Gesetzgeber alle Beziehungen des Privatlebens und Besitzes in einen bewundernswürdigen Organismus des Rechtes ordneten. Diese mit genialer Willenskraft durchgeführte verstandesmässige Thätigkeit gab auch der Kunst bei den Römern zunächst die Richtung auf's Praktische, die in einer

grossartigen Architektur den vollen Ausdruck fand; dagegen schloss dieselbe die plastische Schöpferkraft allerdings aus, wie wir denn nur vereinzelte Namen römischer Bildhauer kennen. Dennoch fehlte den Römern von Anfang an keineswegs der empfängliche Sinn für diese Kunst. Gern wurden sie zuerst die Schüler der Etrusker, dann die freigebigen Gönner der Griechen. Wurde auch die Kunst ihnen nie so zur Herzenssache, wie den Hellenen, denen sie von Anbeginn im Blute lag, so hat es doch nie ein Volk von Aristokraten gegeben, das einen so gediegenen Luxus mit edelsten Schöpfungen der Kunst getrieben hat, wie die Römer.

Einfluss der Etrusker.

Dass die Etrusker zuerst es waren, welche den Römern ihre Tempel bauten und mit Bildwerken schmückten, ist schon gesagt worden. Jener Volcanius aus Veji, welcher die plastischen Werke des capitolinischen Juppitertempels arbeitete (S. 216), ist nur Einer aus der grossen Zahl von etruskischen Künstlern, die für Rom thätig waren. Aber neben dem Einfluss Etruriens begann zeitig auch die griechische Kunst sich Eingang in Rom zu verschaffen. Dennoch neigte sich in den früheren Epochen die ganze Auffassung der Römer ohne Zweifel mehr dem Etruskischen zu. Die Ehrendenkmale, welche früh schon verdienten Bürgern öffentlich errichtet wurden, die Ahnenbilder von gemalten Wachsmasken, welche jedes patrizische Haus bewahrte, alles dies deutet auf eine Vorliebe für portraitartige Auffassung hin, die ja auch in verwandter Weise bei den Etruskern hervortritt. Solchen Bedürfnissen zu genügen, war die etruskische Kunst ohne Zweifel geeigneter als die griechische. Die ersten griechischen Künstler, welche in Rom gearbeitet haben, sind *Damophilos* und *Gorgasos*, welche als berühmte Plasten und Maler den Tempel der Ceres beim Circus Maximus mit Gemälden und Bildwerken schmückten. Bis dahin, wird berichtet, sei an den römischen Tempeln Alles etruskisch gewesen. Wenn die Ausschmückung des Tempels mit seiner Einweihung im Jahre 493 v. Chr. gleichzeitig war, so hätten wir allerdings ein frühes Datum für den Beginn griechischer Kunst in Rom. Wie dem aber auch sei, völlig zurückgedrängt wurde durch solche vereinzelte Einflüsse die ältere etruskisch-italische Kunstweise keineswegs. Als aber nach den Samniterkriegen durch die Eroberung des völlig hellenisirten Unteritaliens griechische Kunstwerke in grösserer Menge nach Rom kamen, blieb dies nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit in Rom. Um diese Zeit (gegen 250 v. Chr.) schuf dort *Novius Plautius*, allem Anscheine nach ein Campaner, jene berühmte ficoronische Cista des Kircher'schen Museums in Rom, deren Flächen die schönste, von ächt griechischer Kunst eingegebene gravirte Zeichnung schmückt, während auf dem Deckel die kleine plastische Gruppe eines Jünglings und

Griechischer Einfluss.

zweier Satyrn von einer anderen Hand in rohem Styl italisch-etruskischer Kunst hinzugefügt wurde. Nicht viel jünger mag ein anderer italischer Künster sein, dessen Namen *C. Ovius* eine kleine Bronzebüste der Medusa in demselben Museum uns aufbewahrt hat: ein Werk, das ebenfalls den läuternden Einfluss griechischer Kunst zu erkennen giebt.

Römischer Kunstraub.

Es bedurfte aber nur der näheren Bekanntschaft mit den an Geist und Schönheit unvergleichlich dastehenden Werken griechischer Kunst, um dieser in Rom den Sieg zu verschaffen. Dazu boten die Eroberungen zuerst von Unter-Italien und Sicilien, sodann von Griechenland und Klein-Asien Gelegenheit in Fülle. Welches Staunen mag die Eroberer ergriffen haben, als sie diese Welt von Kunstwerken kennen lernten und durch den grossartig organisirten Kunstraub in ihren Besitz brachten! Schon Marcellus schaffte die bei der Einnahme von Syrakus (212 v. Chr.) fortgeschleppten Kunstwerke in Masse nach Rom, führte sie in seinem Triumphzuge auf und weihte sie dann in dem von ihm erbauten Tempel der Ehre und Tapferkeit. Von nun an ward es Sitte, möglichst viele und prachtvolle Kunstwerke in den Triumphzügen dem schaulustigen Volke vorzuführen. Was in der kurzen Zeit von da bis zur Einnahme Korinths durch Mummius (146 v. Chr.) in Rom an griechischen Statuen und Gemälden der ersten Meister zusammengehäuft worden ist, übersteigt jede Vorstellung. Als Flaminius seinen Triumphzug über Philipp von Macedonien hielt, dauerte das Hineinschaffen der geraubten Kunstwerke zwei volle Tage. Sieben Jahre später führte Fulvius Nobilior in seinem Triumph über die Aetoler nicht weniger als fünfhundert und funfzehn Statuen von Erz und Marmor auf; griechische Künstler hatte er ausserdem mitgebracht, um die Feierlichkeiten bei seinem Siegesfeste einzurichten. Als Aemilius Paullus seinen Triumph über Perseus von Macedonien hielt, waren 250 Wagen allein bestimmt, die geraubten Statuen und Gemälde zu tragen. Durch die Menge und Pracht der angehäuften Denkmäler, die sämmtlich der vollendeten Kunstblüthe Griechenlands angehörten, wurde in den Römern Liebe und Verständniss für die Kunst geweckt. Zum selbstthätigen Wetteifer fühlten sie sich freilich nicht angeregt; *Coponius*, der unter Pompejus arbeitete, und sein etwa gleichzeitiger Landsmann *Decius*, von welchem man auf dem Capitol einen kolossalen Erzkopf sah, erscheinen als Ausnahmen. Dagegen entwickelte sich die Freude am Genuss und Besitz von plastischen Werken. Reiche Privatleute wetteiferten, vorzügliche Gemälde und Statuen zu erwerben; eine feine Kennerschaft bildete sich aus, und griechische Kunst gehörte fortan zu den unerlässlichen Bedürfnissen eines edleren Lebensgenusses. Von diesem Zeitpunkte beginnt die Geschichte der Nachblüthe griechischer Plastik unter römischer Herrschaft.

ERSTE PERIODE.

Von der Eroberung Griechenlands bis Augustus.

(146 v. Chr. — 14 n. Chr.)

Bedeutung der Nachblüthe.

Mit dem Untergange der griechischen Freiheit erlosch die Quelle jener Begeisterung, welcher die höchsten Werke der Blüthezeit ihre Entstehung verdankten. Der Genius des hellenischen Volkes hatte sich erschöpft; neue Gedanken vermochte er auf keinem Gebiete mehr zu erzeugen. Wie wunderbar muss aber die künstlerische Begabung jener Nation gewesen sein, wenn sie trotzdem in der bildenden Kunst noch eine Nachblüthe hervortrieb, deren Erzeugnisse zum Schönsten und Glänzendsten gehören, was wir von antiken Denkmälern besitzen, und die nur von den Originalwerken der Zeit des Phidias übertroffen werden! Das Meiste und das Beste, was die Museen Italiens, Frankreichs, Deutschlands besitzen, ist erst dieser späten Nachblüthe entsprossen, und wie hoch der künstlerische Werth dieser Arbeiten ist, mag man schon daraus schliessen, dass sie für unübertrefflich galten, so lange die monumentalen Reste Attika's noch unbekannt und wie in Vergessenheit gehüllt dastanden. So wirft die griechische Plastik vor ihrem völligen Untergang in einer langen Dämmerung noch einen verklärenden Schein über mehrere Jahrhunderte des römischen Kaiserreiches.

Künstlerischer Charakter.

Seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. finden wir eine Reihe von Künstlern aus allen Theilen Griechenlands in und für Rom thätig. In erster Linie stehen die Meister von Athen, welches noch einmal, in der neu-attischen Schule, eine glänzende Nachblüthe erleben sollte. Diese Künstler sind nicht eigentlich erfinderisch, wohl aber in dem Grade schöpferisch, dass sie mit feiner Empfindung die Werke der grossen Blüthezeit in sich aufzunehmen und in hoher Vollendung nachzuschaffen wissen. Zu solcher reproducirenden Thätigkeit ist nicht bloss meisterliche Gewandtheit im Technischen, sondern eben so sehr Lebhaftigkeit und Wärme künstlerischer Auffassung erforderlich. Daher erreichen ihre Werke durch grösste Zartheit der Durchbildung, vollendete Feinheit rhythmischer Bewegung, weichen Schmelz der Uebergänge und lebensvolle Linienführung einen Reiz, der ihnen die Bewunderung aller Zeiten sichert. Nur das Eine fehlt ihnen: die naive Unmittelbarkeit, die unbewusste Anmuth, welche in den Originalen der früheren Epochen uns als sprühendes Leben schöpferischer Urkraft berühren. Jenen gegenüber empfindet man in diesen Spätlingen des griechischen Meissels allerdings den kühleren Hauch einer Reflexion, die mit absichtsvoller Bewusstheit

zu Werke geht und die göttliche Inspiration der Zeiten eines Phidias, Skopas und Praxiteles nicht mehr zu erreichen vermag. Denn da liegt die Grenze, welche selbst der geistvollsten Reproduction gezogen ist.

Künstler um 150 v. Chr.

Unter den Künstlern, durch welche um 150 v. Chr. der griechische Einfluss in Rom zur Herrschaft gelangte, werden mehrere genannt, die allem Anscheine nach durch Metellus aus Griechenland berufen waren. Dahin gehört *Timarchides,* welcher für den von Metellus erbauten Porticus der Octavia eine Statue des Apollo mit der Kithara schuf, dahin sein Sohn *Dionysios,* welcher in Verbindung mit dem Athener *Polykles* das Goldelfenbeinbild eines Juppiter für den in der Nähe befindlichen Tempel des Gottes arbeitete. Von demselben Polykles wird die Statue eines Hermaphroditen gepriesen, ein Gegenstand, der gewiss schon früher in der griechischen Kunst behandelt worden war, durch das Weichlich-Ueppige der sinnlichen Auffassung aber gerade dieser Spätzeit besonders zusagen mochte. Das scheinen die vielfachen Denkmale solcher Art, besonders die mehrfach vorkommende Statue eines in unruhigem Schlafe daliegenden Hermaphroditen (zwei Wiederholungen allein im Louvre zu Paris) zu bezeugen.

Die neuattische Schule.

Wichtiger als diese vereinzelten Nachrichten von untergegangenen Werken ist eine Reihe vorzüglicher Denkmäler, in welcher uns die Thätigkeit der neuattischen Schule in ihrer ganzen Bedeutung entgegentritt. Ueberwiegend im Kreise idealer Anschauungen sich bewegend, bieten sie uns in mehr oder minder freier Nachbildung, oder doch in treuer Anlehnung glänzende Reproductionen von Meisterwerken der Blüthezeit.

Torso des Belvedere.

Dies gilt in erster Linie von dem berühmten Torso des Belvedere zu Rom, inschriftlich einem Werke des Atheners *Apollonios* (Fig. 93). Wahrscheinlich ist dies derselbe Künstler, der zu Sulla's Zeit für den nach einem Brande erneuerten Tempel des capitolinischen Juppiter die Goldelfenbeinstatue des Gottes arbeitete. Der Torso, welcher im Anfange des 16. Jahrhunderts an einer Stelle gefunden wurde, wo ehemals das Theater des Pompejus gestanden hat, giebt uns höchst wahrscheinlich nach dem Vorbild eines lysippischen Originals die Gestalt des von mühseliger Arbeit ausruhenden Herakles. Auf einem Felsen sitzend, den mächtigen Oberkörper nach vorn neigend, scheint der Heros sich auf seine Keule gestützt zu haben. So grossartig die Anlage des Ganzen, so mächtig und ideal im Allgemeinen die Auffassung der Formen ist, so zeigt sich doch in der übertrieben weichen und auf den Effekt berechneten Durchführung die Richtung einer Kunst, welche die erhabne Einfachheit einer früheren Zeit nur auf dem Wege einer äusserlichen Manier wiederzugeben vermag. Es versteht sich, dass dies Urtheil nur auf einem Ver-

gleich mit Werken der höchsten Kunst, z. B. dem Theseus des Parthenon beruht, dass dagegen unter allen gleichzeitigen und mehr noch unter den späteren Werken ähnlicher Art der Torso den ersten Rang einnimmt.



Fig 93. Der Torso des Belvedere. Rom.

Hercules Farnese.

Weit manieristischer ist schon ein anderes nicht minder berühmtes Werk derselben Zeit, der sogenannte farnesische Herakles aus den Thermen des Caracalla, jetzt im Museum zu Neapel, ebenfalls das Werk eines Atheners, des *Glykon*, ebenfalls die Nachbildung eines lysippischen Originals. Auch hier ist der Heros ausruhend von der Arbeit aufgefasst, aber er steht aufrecht und stützt sich nur mit der linken Achsel auf die

Keule, welche von der Löwenhaut bedeckt wird. In der rechten, auf den Rücken gelehnten Hand hält er die Aepfel der Hesperiden. Auch hier ist die Anlage der Formen eine überaus grossartige und die Gestalt nicht bloss durch den kolossalen Maasstab, sondern mehr noch durch die übermächtige Bildung der Glieder zur Idealform eines Halbgottes gesteigert. Auch lässt die übermässige Kleinheit des Kopfes, verbunden mit der übertriebenen Breite der Schultern, der Brust und der Schenkel, sich als Charakteristik des Heraklestypus rechtfertigen. Die schwülstige Art dagegen, mit welcher seine Muskulatur mehr äusserlich täuschend als von innerer Kraft erfüllt sich prahlerisch zur Schau bietet, darf man sicher nicht dem Original des Lysippos, sondern nur der übertreibenden Manier des Glykon beimessen.



Fig. 94. Mediceische Venus. Florenz.

Mediceische Venus.

Ein drittes gepriesenes Hauptwerk der neu-attischen Schule ist die Statue der mediceischen Venus, von *Kleomenes,* Apollodoros Sohn, aus Athen (Fig. 94), in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. So hoch dies Werk durch weichen Schmelz der Behandlung, durch den harmonischen Rhythmus der Linien, durch die zarte Schönheit jungfräulich schlanker Formen steht, so weit bleibt es der Empfindung nach hinter den Werken der früheren Zeit zurück. Hier ist nicht, wie in der Aphrodite von Melos (S. 136) die Schönheit einer Göttin in ihrer unbewussten Hoheit dargestellt; man sieht nur die Reize einer koketten Frau, die durch die scheinbar verschämte Haltung den Bewunderer herausfordern möchte, nach welchem sie eben sich umschaut. Denn gerade dieser Blick und diese Wendung des Kopfes rauben, in Verbindung mit der Haltung der Arme, der an sich so vollendet schönen Statue den höchsten Zauber, den der keuschen Unbefangenheit. Die überaus grosse Anzahl der Nachbildungen dieses Werkes beweist zur Genüge, wie sehr dasselbe dem Geiste seiner Zeit entgegen kam. Uebrigens thun wir wohl Unrecht, solche Statuen, in denen das Thema der weiblichen Schönheit wie hier in rein genrehafter Weise

variirt wird, als Aphroditebilder zu benennen. In diese Reihe gehören sammt vielen andern die im Bade niedergekauerte Venus im Vatican und an andern Orten, wahrscheinlich nach dem Original des *Polycharmos*, eines Künstlers dieser Epoche; ferner die Aphrodite Kallipygos des Museums zu Neapel, und die der mediceischen wieder näherstehende in der kapitolinischen Sammlung zu Rom.

Sogenannter Germanicus.

Von einem andern Athener *Kleomenes*, der sich als Kleomenes Sohn bezeichnet, rührt der sogenannte Germanicus im Louvre zu Paris, offenbar das Standbild eines Römers, der mit erhobener Rechten in der ausdrucksvollen Bewegung eines Redners dargestellt und desshalb dem Gotte der Beredsamkeit Hermes Logios nachgebildet ist. Lebensvoll und fein, in elastischer Bewegung mit besonnener Vermeidung alles Pathetisch-Declamatorischen, steht er doch in der etwas trockneren Ausführung den vorhergenannten Werken nach. — Unter den übrigen attischen Werken dieser Zeit sei noch die allerdings stark beschädigte Statue einer Pallas in der Villa Ludovisi zu Rom, inschriftlich von *Antiochos* aus Athen gefertigt, als tüchtige und sorgfältige Nachbildung eines älteren Werkes hervorgehoben. Dieselbe Bedeutung haben die Karyatiden, welche *Diogenes* von Athen gegen 27 v. Chr. für das Pantheon des Agrippa arbeitete. Die schöne, von Thorwaldsen trefflich restaurirte Karyatide im Vatican, die höchst wahrscheinlich aus dem Pantheon stammt, erweist sich bei etwas gedrungeneren Formen als getreue Nachbildung der Karyatiden des Erechtheions. Dagegen ist die Karyatide der Athener *Kriton* und *Nikolaos* in der Villa Albani bei Rom ein nicht ganz gelungener Versuch, die überlieferte Form reicher und zierlicher auszubilden. In dieser Hinsicht verhält sie sich zu jenen einfacheren Formen etwa wie die korinthische Säule zur ionischen. — Von Reliefcompositionen verdienen eine zu Paris im Louvre befindliche Marmorvase des Atheners *Sosibios* und ein Marmorkrater des *Salpion* von Athen im Museum zu Neapel wegen der geschickten Verwendung und Zusammenstellung älterer Motive Erwähnung.

Andere neuattische Werke.

Kolosse von Monte Cavallo.

Derselben attischen Schule werden nun auch die beiden Marmorkolosse der Rossebändiger von Monte Cavallo in Rom angehören. Es sind ohne Zweifel Copieen berühmter Originale der besten griechischen Zeit, wenn auch nicht gerade, wie die Inschrift zu verstehen giebt, des Phidias und Praxiteles. Die Grossartigkeit der Anlage, die kühne Freiheit und Sicherheit der Behandlung, das Gewaltige und Lebensvolle in den Bewegungen der sich bäumenden Rosse und der sie mit mächtigem Ruck bändigenden Jünglinge, das Alles ist als Erzeugniss ächt griechischen Kunstgeistes hoher Bewunderung werth.

Klein-asiat. Werke.

Dieser ansehnlichen Zahl bedeutender Werke treten nun auch einige Schöpfungen kleinasiatischer Künstler gegenüber, in welchen eine Nachblüthe der dortigen Schulen sich zu erkennen gibt. Das berühmteste dieser Denkmale ist der sogenannte borghesische Fechter des Ephesiers *Agasias* (Fig. 95). Die Statue wurde in Antium gefunden, wo sie in einem kaiserlichen Palaste gestanden haben mag. Allem Anscheine nach rührt

Der borghesische Fechter.



Fig. 95. Der borghesische Fechter des Agasias. Louvre.

sie spätestens aus der augusteischen Epoche. Gegenwärtig befindet sie sich zu Paris im Louvre. Sie stellt einen athletisch durchgebildeten Kämpfer dar, welcher gewaltig ausschreitend mit der Linken sich gegen einen offenbar beritten zu denkenden Gegner vertheidigt, während die Rechte mit dem Schwerte zu wuchtigem Schlage ausholt. Der Kopf zeigt die höchste Anspannung gesammelter Aufmerksamkeit, die Stellung geht in rapider Heftigkeit des Momentanen bis an die äussersten Gränzen des plastisch Möglichen. Dabei ist das Gleichgewicht des Körpers meisterlich

gewahrt, und mit tiefstem Verständniss die Bewegung jedes Muskels entwickelt, so dass die Statue ein Wunder anatomischer Kenntniss genannt werden muss. Allein ihr geistiger Gehalt ist gering, kein Zug innerer Erregung wendet sich an unser Mitgefühl, und wir erkennen, dass eine kühle Reflexion, nicht hinreissende Begeisterung das Ganze hervorrief. Während daher die formelle Behandlung viel Verwandtes mit dem sterbenden Gallier und der ludovisischen Galliergruppe zeigt, entbehrt das Werk jedes Funkens von jenem tiefen Pathos, das uns dort tragisch erschütterte. Wir werden lebhaft interessirt durch die glänzende Lösung eines schwierigen Problems, aber unser Herz ist dabei keinen Augenblick betheiligt.

Apotheose Homer's.

Von einem kleinasiatischen Künstler rührt ferner das zu London im Britischen Museum befindliche Relief der Apotheose Homers, inschriftlich von *Archelaos* aus Priene. In dem alten Bovillae gefunden, ist es wahrscheinlich für ein dortiges Heiligthum im Auftrage des Tiberius gearbeitet worden. In diesem Werke macht sich aber neben frostiger Allegorie eine bedenkliche Entartung des Reliefstyls in's Malerische und eine flaue Behandlung geltend, so dass das kleine Denkmal, bei allem sachlichen Interesse, künstlerisch keineswegs hervorragt.

Andere Künstler.

Bedeutender waren offenbar einige andere Künstler, deren Vaterland nicht nachzuweisen ist, von denen wir aber genug erfahren, um ihnen neben den neu-attischen und kleinasiatischen eine selbständige Stellung anzuweisen. Dahin gehört *Arkesilaos*, der besonders wegen der Vorzüglichkeit seiner mit grösster Sorgfalt durchgeführten Thonmodelle so hoch geschätzt war, dass man dieselben theurer bezahlte als die fertigen Bildwerke anderer Meister. Für den im Jahre 46 v. Chr. von Cäsar geweihten Tempel der Venus Genetrix arbeitete er die Statue der Göttin, die in mehreren Nachbildungen auf uns gekommen ist. Sie scheint von den früheren Darstellungen der Aphrodite sich durch vollere Formen und einen mehr frauenhaften Charakter unterschieden zu haben. Dazu kam noch, gegenüber den nackten oder halbnackten Bildern, die völlige Gewandung, die jedoch selbst in den Nachbildungen mit grösster Feinheit darauf berechnet ist, dass die Formen höchst effektvoll durch den zarten Stoff hindurch schimmern. Für Lucullus arbeitete der Meister um 60000 Sesterzien eine Statue der Felicitas, welche, als der Besteller bei Philippi gefallen war, unvollendet blieb. Endlich hatte er auch das humoristische Genrebild einer marmornen Löwin geschaffen, welche von schelmischen Amorinen gebändigt und geneckt wurde. — Sein Zeitgenosse war *Pasiteles*, ein unteritalischer Grieche, der für Pompejus und Augustus arbeitete und durch Vielseitigkeit der Technik in Goldelfenbein, Marmor, Silber und Erz,

sowie durch die sorgfältige Ausführung seiner Thonmodelle sich auszeichnete. Von seinem Schüler *Stephanos* ist eine correkt ausgeführte Athletenstatue in der Villa Albani zu Rom vorhanden. Von dessen Schüler *Menelaos* aber besitzen wir eine Marmorgruppe in der Villa Ludovisi, deren herrliche Composition und seelenvolle Innigkeit dem etwas trocknen wenngleich sorgfältigen technischen Vortrage so sehr überlegen ist, dass



Fig. 96. Merope und Aepytos. Gruppe von Menelaos. Villa Ludovisi.

man auch hier die Copie eines älteren Werkes vermuthen muss. Die schöne Gruppe (Fig. 96) schildert das Wiedersehen einer Mutter mit ihrem lange vermissten Sohne in dem Momente, wo, wie Welcker sagt, auf die erste erschütternde Bewegung bei der Wiedererkennung naturgemäss die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Nachdem verschiedene Erklärungen,

als Penelope und Telemach, Theseus und Aethra, Elektra und Orest versucht worden sind, ist durch Otto Jahn zuletzt eine Deutung gegeben worden, welche mehr als jede andere das Kunstwerk vollständig erklärt. Es ist Aepytos, welcher nach langer Abwesenheit zurückkehrt, um seine Mutter Merope an ihrem Gemahl Polyphontes, dem Mörder ihres ersten Gatten, zu rächen. Um den Frevler sicher zu machen, hat Aepytos sich für den Mörder des Sohnes ausgegeben. Merope, ausser sich vor Schmerz, steht schon im Begriff, ihr Kind an dem Fremdling zu rächen, als durch den alten Erzieher der ehemalige Pflegling erkannt und der Sohn der Mutter wiedergegeben wird. Diesen von Euripides dramatisch behandelten Stoff, den auch der römische Dichter Ennius bearbeitet hatte, führt das Marmorwerk in dem ergreifenden Momente der Wiedererkennung vor. Die Gruppe ist fein bewegt und innig empfunden, die Ausführung bei grosser Sorgfalt in der Anordnung des Gewandes nicht frei von gesuchter Zierlichkeit, wie denn überhaupt die unmittelbare Frische der ersten Empfindung ihr abgeht.

Apoll vom Belvedere.

Zu den vorzüglichsten Werken dieser Zeit gehört sodann der Apollo vom Belvedere, in den Ruinen des alten Antium gefunden, jetzt eines der gefeiertsten Werke des Vatican (Fig. 97). Die eleganten Formen des schlanken Körpers zeigen sich in unverhüllter Schönheit, nur über die linke Schulter fällt die Chlamys auf den Arm herab, der weit vorgestreckt die Aegis mit dem Medusenhaupte hielt*). Der rechte Arm ist leicht vom Körper abgewendet, beide Hände übrigens sind ungeschickt erneuert. Die

*) Für die Auffassung des belvederischen Apollon vergl. besonders *Feuerbach's* berühmte Schrift, die das Bildwerk zum Ausgangspunkte einer Reihe archäologischer und ästhetischer Untersuchungen machte. Zur Erklärung des Kunstwerkes sind sodann in jüngster Zeit die Schrift *Stephani's* (Apollon Boëdromios, Bronzestatue des Grafen Stroganoff. Petersburg 1860) und die sich daran schliessende gelehrte und scharfsinnige Abhandlung *Wieseler's* (der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere. Leipzig 1861) von grösster Bedeutung. Jene gegen 1792 zu Paramythia unfern Janina gefundene, jetzt im Besitz des Grafen Stroganoff befindliche Statuette ist mit der Statue vom Belvedere in allen wesentlichen Punkten so übereinstimmend, dass beide nach demselben, aus der griechischen Blüthezeit stammenden Original gearbeitet sein müssen. Die Statuette lässt ferner keinen Zweifel daran, dass an einen Bogen in der Hand des Gottes nicht mehr zu denken ist, sondern dass er höchst wahrscheinlich die Aegis mit dem Gorgoneion in der Linken hielt, um einen verderblichen Feind damit in die Flucht zu jagen. Als diesen Feind möchte Wieseler nicht sowohl (nach Il. XV, 318 ff.) die Schaaren der Achäer, als vielmehr den pestbringenden Ares (nach Soph. Oed. R. 159 ff.) angesehen wissen, welchen Apollo als Unheilabwender (Alexikakos, Apotropaios) vertreibt. Meines Bedünkens von allen bisherigen Erklärungen des Kunstwerks die schönste und befriedigendste.

Bewegung des Gottes ist nicht ohne Pathos in einen dramatischen Moment concentrirt. Feurig erregt, von göttlichem Zorn erfüllt, in welchen sich sogar ein Anflug triumphirenden Hohnes mischt, wendet sich der geistvolle Kopf seitwärts, während die Gestalt mit elastischem Schritt leicht vorüber eilt. Es ist ein kühn in Marmor fixirter Moment von höchster Lebendigkeit in schwungvoller Bewegung, freilich in einer bestimmten an's



Fig. 97. Apollo vom Belvedere. Rom.

Theatralische streifenden Absichtlichkeit (allerdings noch gesteigert durch die schlechte Restauration der Hände) und daher auch nur für einen Standpunkt berechnet. Die Erfindung des Werkes reicht gewiss in die griechische Blüthezeit hinauf und gehört wahrscheinlich einem Meister der attischen Schule*). Die glatte Schärfe der Formbehandlung und die

*) Wieseler stellt die ansprechende Vermuthung auf, es liege vielleicht die von Leochares gearbeitete Apollostatue vor dem Tempel des Apollon Patroos zu Athen beiden Werken zu Grunde.

fein geschnittenen Falten der sehr dünn angelegten Chlamys scheinen auf ein Bronze-Original zu deuten.

Diana von Versailles.

Als Gegenstück zum Apollo darf man die kaum minder berühmte, wenn auch nicht ganz ebenbürtige Statue der Diana von Versailles im Louvre betrachten. Sie ist als schlanke Jägerin im kurzen dorischen



Fig. 98. Diana von Versailles im Louvre.

Chiton neben ihrer Hirschkuh in eilendem Laufe dargestellt, als sei sie in Verfolgung eines Wildes begriffen. Dem entspricht auch, dass die Rechte im Begriff ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Die Behandlung der Formen, wenngleich an glänzender Meisterschaft der Technik dem Apollo nicht gleichkommend, zeugt doch von Feinheit und Sorgfalt.

Ariadne.

– Derselben Zeit wird auch die vortreffliche Marmorstatue der schlafenden Ariadne im Vatican angehören (Fig. 99). Grossartig in den Formen, die mit der meisterhaft durchgeführten und allerdings auf den Effekt be-

rechneten Gewandung wirksam contrastiren, bietet sie besonders in der sanften Neigung des Kopfes und der Wendung der schönen Arme das unübertrefflich lebenswahre Bild eines tiefen Schlummers, in dessen Ruhe die vorhergegangene leidenschaftliche Erregung hineinklingt.



Fig. 99. Schlafende Ariadne. Vatican.

Römische Plastik.

Neben dieser glänzenden Nachblüthe griechischer Plastik entwickelt sich nun auch etwa seit dem Ende der Republik eine eigenthümlich römische Bildnerei. Dem realistischen Charakter dieses weltbezwingenden Volkes gemäss, findet dieselbe ihren Schwerpunkt in Portraits und historischen Darstellungen.

Portraits.

Die römischen Bildnisse unterscheiden sich von den griechischen durch ein schärferes Hervorheben des Individuellen, durch ein tieferes Eingehen auf das Besondere der Einzelerscheinung. In erster Linie stehen hier die Statuen der Kaiser. Wo dieselben in strenger Beobachtung der römischen Auffassung einfach realistisch dem Leben nachgebildet werden, da haben sie entweder die Friedenstracht der Toga, die zur Andeutung des Priesterthums über den Kopf gezogen wird und in dieser stereotypen und effektreichen Anordnung stets wiederkehrt („statuae togatae"), oder

sie erscheinen in voller kriegerischer Rüstung, oft in der bewegteren Stellung, in welcher die Anrede an die Armee gehalten wurde („statuae thoracatae"). Bei diesen Werken ist die treue und genaue Wiedergabe des vollständigen Kostüms eben so bezeichnend wie bei den griechischen Portraitstatuen die mehr andeutende leichtere Behandlung des Gewandes. Daneben kamen auch häufig Statuen zu Pferde oder auf Quadrigen, letztere als Bekrönung der Triumphbögen, allgemein in Gebrauch. Eine zweite Gattung von Bildnissen waren die sogenannten achillëischen Statuen. In ihnen wurde eine Verschmelzung des Individuellen und Realen mit dem Allgemeinen und Idealen erstrebt, indem man die Kaiser meistens als Juppiter, die Kaiserinnen als Juno, auch wohl — namentlich in späterer Zeit — als Venus auffasste.

Beispiele.

Unter den erhaltenen Bildnissen dieser Epoche findet sich manches geistvolle mit Meisterschaft behandelte Werk. Eines der grossartigsten



Fig. 100. Statue der älteren Agrippina. Capitol.

ist die colossale achillëische Statue des Pompejus im Palaste Spada zu Rom, vielleicht dasselbe Denkmal, an dessen Fusse Cäsar, von den Dolchen der Verschworenen durchbohrt, niedersank. Eine grossartige Togastatue des Cäsar (mit aufgesetztem, aber antikem Kopfe) besitzt das Museum zu Berlin. Unter den Statuen des Augustus zeichnet sich die aus der Basilika von Otricoli stammende des vaticanischen Museums, in

priesterlicher Toga, aus. Eben dort sieht man eine geistvolle und lebenswarme Marmorbüste des jugendlichen Augustus. Eine ganze Reihenfolge vorzüglicher Colossalstatuen, die bei Cervetri ausgegraben wurden, sind im Museum des Lateran vereinigt. Sie stellen Germanicus, Agrippina, Drusus, Tiberius, Caligula, Claudius, Livia und den Augustus, von welchem jedoch nur die Büste gefunden wurde, dar. Zu den edelsten Frauenbildnissen gehört die ältere Agrippina im Museum des Kapitols (Fig. 100). Sitzend, in den Sessel zurückgelehnt mit aufgestütztem linken Arme, gewährt sie in vollendeter Leichtigkeit vornehmer Haltung ein eben so anmuthiges als würdevolles Bild der edlen Gemahlin des Germanicus.

Barbarenstatuen.

Die Entwicklung der historischen Plastik wurde durch die römische Sitte der Errichtung von Siegesdenkmälern mächtig gefördert. Wie man in den Triumphzügen die vornehmen Gefangenen fremder überwundener Völkerstämme einherzuführen liebte, so stellte man bald an den Triumphbögen Gestalten der besiegten Nationen auf. Schon Pompejus hatte vierzehn Bilder überwundener Nationen in der Säulenhalle bei seinem Theater aufstellen lassen, welche davon den Namen Porticus ad nationes erhielt. Bezeichnend genug war es ein römischer Bildhauer, *Coponius*, welcher dieselben arbeitete. Solche Statuen waren aber nicht allegorische Abstractionen, sondern lebensvolle Bildnisse, in welchen sich der Charakter der Barbarenstämme gleichsam typisch aussprach. Meistens verleiht ein schwermüthiger Ausdruck, der sich wie ein schicksalsvoller Schatten über die fremdartig charakteristischen Züge ausbreitet, solchen Werken ein ergreifendes, fast tragisches Gepräge. Wir erkennen in diesen Schöpfungen die Fortsetzung dessen, was die frühere pergamenische Kunst in ihren Galliergestalten geschaffen hatte. Solcher Art ist jene schwermüthig schöne Marmorstatue der Loggia de' Lanzi zu Florenz, welche man als Thusnelda zu bezeichnen pflegt. In höchst umfassender Weise waren solche Darstellungen an dem grossen Altar angebracht, welcher dem Augustus bei Lyon errichtet wurde, und der mit den Figuren von nicht weniger als sechzig gallischen Völkerschaften geschmückt war. Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art von Monumenten bietet im Museum zu Neapel die in Puteoli (Pozzuoli) aufgefundene Basis einer Statue des Tiberius, welche im Jahre 30 n. Chr. als verkleinerte Copie eines demselben Kaiser von vierzehn kleinasiatischen Städten in Rom errichteten Denkmals geweiht wurde. In der lebendigen und geistvollen Personification erinnern sie an jene Figur der Stadt Antiocheia von Eutychides, welche wir oben besprochen haben (S. 193.) Die reichere Entfaltung dieses Zweiges der Plastik wird uns in der folgenden Epoche begegnen.

ZWEITE PERIODE.

Von Augustus bis Hadrian.

(14 — 138 n. Chr.)

Schicksale der Plastik.

Unter den Kaisern des Julischen und des Flavischen Hauses schreitet die Plastik in Rom immer entschiedener auf den unter Augustus eingeschlagenen Bahnen weiter. Sie wird mehr und mehr in den Dienst der Architektur genommen und muss die Anforderungen eines verfeinerten Luxus befriedigen. Dadurch bewahrt sie sich fortwährend eine gediegene Meisterschaft in allem Technischen, ohne jedoch an Frische und Unmittelbarkeit zu gewinnen. Allerdings treten letztere Eigenschaften noch am meisten in den Schöpfungen der eigentlich römischen Plastik zu Tage, ja die historische Bildnerei, diese ächte Tochter des römischen Geistes, schwingt sich erst jetzt zu grossartigen und durchaus charaktervollen Schöpfungen auf. Ebenso findet die Portraitdarstellung förderlichste Pflege und weiss durch ebenso geistreich aufgefasste als glänzend durchgeführte Werke zu fesseln. Aber um so fühlbarer wird daneben das Sinken der griechischen Idealplastik. Zwar wird noch fortwährend zum Schmuck öffentlicher und Privatgebäude eine grosse Anzahl tüchtiger Werke auch dieser Art geschaffen; allein der edlere frischere Hauch, der in der vorigen Epoche noch von Griechenland herüberwehte, stirbt ab, und die Massenproduction begnügt sich mit leichtem Copiren älterer Schöpfungen. Immer mehr geht dabei die Seele verloren, und der ganze Nachdruck wird auf die äussere Form gelegt. Die gediegene Tradition der Marmorbehandlung erhält sich freilich noch lange, sucht sich sogar in virtuosem Vortrag zu vervollkommnen. Allein dies Alles führt zum Prunken mit glänzender Technik, und die Werke gewinnen überwiegend den Charakter glatter Eleganz. In der Erzplastik wusste zu Nero's Zeit *Zenodoros* zwar technisch noch Ausgezeichnetes zu leisten, indem er die 115 Fuss hohe Kolossalstatue jenes Kaisers goss, allein nach Plinius' Urtheil erkannte man doch an jenem Werke, „dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war." Dennoch dürfen wir nicht vergessen, dass unter den vorhandenen Kunstdenkmalen viele recht gediegene Arbeiten dieser Epoche angehören, und dass die Plastik sich bis auf Hadrian noch auf achtunggebietender Höhe hält.

Von Vespasian bis Trajan.

Von Vespasianus an ist die ganze Reihe der folgenden Kaiser bis auf Trajan unablässig bemüht, durch grossartige Bauten mit einander zu wetteifern. Was in dieser Weise an Tempeln, Theatern, Foren, Bädern, Basiliken, Ehrendenkmalen, Palästen und Villen entstand, erhielt durch

Reliefs und Statuen eine Dekoration, die an verschwenderischer Grossartigkeit und gediegener Pracht jede Vorstellung übersteigt. Unter Hadrian endlich schien die Plastik einen neuen Aufschwung nehmen zu wollen. Durch die Vorliebe des Kaisers veranlasst, wurde die hellenische Kunst nochmals wieder belebt, freilich nur im Sinne einer technisch glänzenden aber kalten Nachbildung früherer Meisterwerke. Selbst in chryselephantinen Kolossen versuchte man sich noch einmal, wie denn Hadrian für den Tempel des olympischen Zeus zu Athen ein Goldelfenbeinbild des Gottes arbeiten liess, und Herodes Atticus in den Poseidontempel auf dem Isthmus von Korinth eine Gruppe des Poseidon aus demselben Material weihte. Aber wir erfahren zugleich, dass in der Verwendung der verschiedenen Stoffe bereits Missverstand und Willkür vorherrschten. Einer gewissen antiquarischen Vorliebe Hadrians ist dann auch die Mehrzahl der auf uns gekommenen archaistischen Nachbildungen von Kunstwerken des strengen archaischen Styles zuzuschreiben, die durch ihr geziertes und affektirtes Wesen sich scharf von der schlichten Naivetät ihrer Vorbilder unterscheiden.

Hadrian.

Herkulanum und Pompeji.

Aus der grossen Zahl von Kunstwerken, welche ohne Zweifel dieser Epoche angehören, suchen wir zunächst einige hervorzuheben, welche wir annähernd zu datiren vermögen. Dahin gehören in erster Linie die zahlreichen Denkmale, welche aus den verschütteten Schwesterstädten Herkulanum und Pompeji ans Tageslicht gekommen sind. Unter diesen verdienen wieder die herrlichen Bronzewerke, jetzt im Museum von Neapel, die höchste Beachtung. Wir finden darunter Statuen, wie den ruhenden jugendlichen Hermes, den schlafenden und den trunkenen Faun, welche noch die lebensvolle Wahrheit, die vollendete Einfachheit der Behandlung ächt griechischer Kunst verrathen. Neben diesen sind die ebenfalls aus Herkulanum stammenden Erzfiguren von Tänzerinnen als Arbeiten von grosser Bedeutung zu nennen. Pompeji lieferte die anmuthige Statuette des tanzenden Faun, eine vorzüglich schöne Artemis sammt einem Apollo von ganz ähnlicher Behandlung und Auffassung, einen weichlichen aber elastisch bewegten Hermaphroditen, der ausruhend eine Lyra hält, — andrer tüchtiger Werke zu geschweigen.

Forum des Nerva.

Aus etwas späterer Zeit hat sich in Rom an dem Ueberrest des Forums der Minerva aus der Zeit des Nerva ein merkwürdiges Beispiel dekorativer Prachtsculptur erhalten. Man sieht an der Attika die Statue der Göttin in feierlicher Haltung, welche mit Glück an ältere griechische Vorbilder anknüpft. Am Friese, der an der Umfassungsmauer und den einspringenden, von Säulen getragenen Pilastern sich hinzieht, sind in klar angeordneten, kräftig entwickelten Hochreliefs verschiedene Scenen dar-



Fig. 101. Jugendlicher Kentaur. Capitol.

gestellt, die trotz starker Zerstörung die Athene Ergane als Lehrerin und Vorsteherin weiblicher Arbeiten erkennen lassen. Bedenkt man, dass es sich hier nur um ein dekoratives Werk handelt, so wird man die Tüchtigkeit dieser Arbeiten nicht gering anschlagen.

Kentauren des Capitols.

In den Ausgang der Epoche leiten uns zwei originelle Denkmale des kapitolinischen Museums, aufgefunden in der tiburtinischen Villa Hadrians und allem Anscheine nach für dieselbe gearbeitet. Wir lernen hier inschriftlich wieder zwei Künstler kleinasiatischer Herkunft kennen, *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias, welche aus schwarzem Marmor zwei Kentauren, einen jugendlichen (Fig. 101) und einen älteren gearbeitet haben. Beide trugen ursprünglich, wie aus Wiederholungen hervorgeht, einen geflügelten Eros. Während aber der jugendliche Kentaur mit lachendem Muthe seinen neckischen Reiter erträgt, seufzt der Aeltere mit gefesselten Armen über die Schmerzen, welche der tyrannische Liebesgott ihm bereitet. Diese geistreiche Idee weist auf ein älteres griechisches Original zurück, und die Wahl des schwarzen Marmors, sowie die raffinirte Technik in der Behandlung scheinen dafür zu sprechen, dass die Künstler nach einer Bronze gearbeitet haben.

Antinoos.

Der hadrianischen Zeit gehört dann auch die letzte Idealgestalt an, welche die antike Kunst geschaffen hat. Es ist Antinoos, der Liebling jenes Kaisers, der für seinen Gebieter in Aegypten auf geheimnissvolle Weise den Opfertod erlitten hatte und auf Befehl des Kaisers vergöttert wurde. Unzählige Statuen, darunter selbst streng ägyptisirende, geben davon noch jetzt Zeugniss, denn sie führen den Jüngling in göttergleicher Idealgestalt vor, während die breite Brust und der halb schwärmerische, halb sinnliche Ausdruck des Kopfes, der an den orientalischen Typus streift, das individuelle Gepräge festhalten. Eine der vorzüglichsten Statuen diesen Art, in der tiburtinischen Villa des Hadrian gefunden, bewahrt das Museum des Lateran; eine zweite, ebenfalls treffliche, der Vatican, mancher anderen an verschiedenen Orten zu geschweigen. Die Stimmung in diesen oft recht edlen Werken ist eine so subjektive, schwermuthsvolle, dass sie das Gebiet der antiken Anschauung nur an der äussersten Grenze noch berührt.

Andere Werke.

Von den zahlreichen, weder auf einen bestimmten Meister, noch auf eine sichere Zeitangabe zurückzuführenden Werken dieser Epoche, welche die Museen Europa's füllen, mögen nur einzelne beispielsweise hervorgehoben werden. Manche darunter sind in ächt hellenischem Geiste geschaffen, wie die kolossale Marmorgruppe des Nil im Vatican, ein Meisterstück feiner Charakteristik in freier grossartiger Behandlung der Formen

Nil.

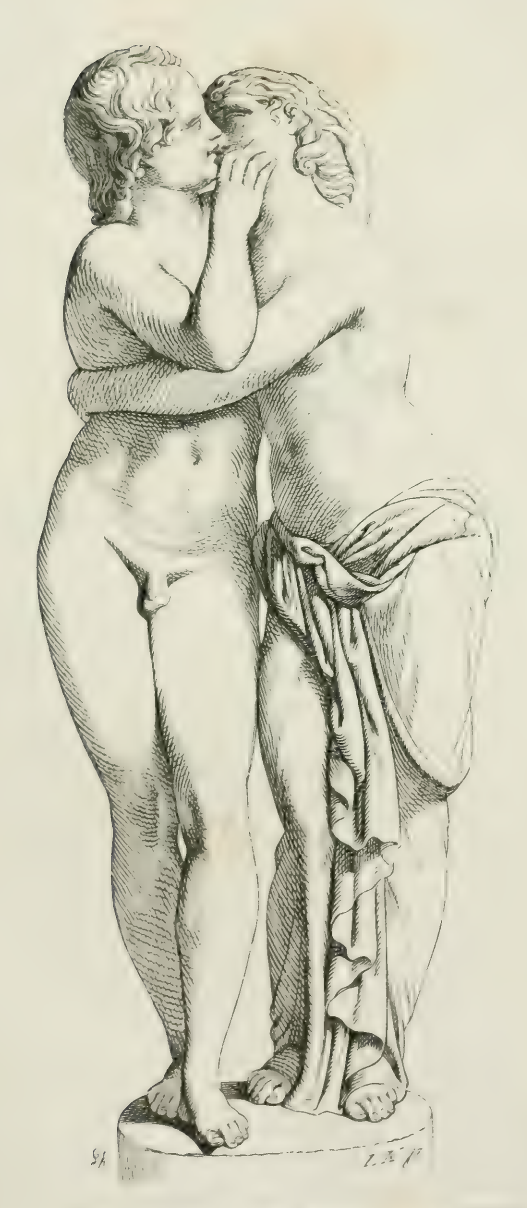


Fig. 102. Amor und Psyche. Marmorgruppe des Capitols.

und nebenbei durch die sechzehn pygmäenartigen Schelme, welche muthwillig den gewaltigen Riesen umspielen, ein Meisterstück des humoristischen Genre. Denn in dieser geistreichen Weise hat der Künstler die verschiedenen Stadien der Anschwellung des Flusses angedeutet. Ein Gegenstück zu diesem Werke ist der ebenfalls grossartig behandelte Tiber im Louvre zu Paris. — Gross ist sodann die Zahl der Statuen, in denen uns Nachbildungen der Meisterwerke griechischer Blüthezeit erhalten sind.

Pallasbilder.

So deuten die kolossale Marmorstatue der Pallas von Velletri im Louvre, und die durchaus verwandte aber viel geistvoller behandelte Pallasbüste der Glyptothek zu München vielleicht auf eins der Pallasbilder des Phidias hin, während die Minerva medica des Vatican einem minder majestätischen, mehr anmuthigen Vorbilde nachgeahmt zu sein scheint.

Amor und Psyche.

Unter den Gruppen zeichnet sich die capitolinische von Amor und Psyche (Fig. 102) durch zartesten Ausdruck und das feinste Liniengefühl als ein Werk von griechischer Erfindung, wenngleich geringerer Durchführung, aus. Der Kreis des Amor und der Venus, aber auch des Bakchus mit dem ganzen Bereich seiner lebensprühenden Gestalten erfreut sich in dieser Zeit einer besonderen Pflege, wie die überaus zahlreichen und

Bakchische Gestalten.

mannichfaltigen Denkmale beweisen. Zu den tüchtigsten Werken dieser Art gehört der Silen, welcher das Bakchuskind sorgsam auf den Armen hält und mit Zärtlichkeit betrachtet, ein Werk, dessen häufige Wiederholungen, im Vatican, in Paris, München und an andern Orten ohne Zweifel auf ein berühmtes griechisches Original zurück zu führen sind. Den ausgelassenen Humor bakchantischer Gestalten schildert die treffliche Statue des tanzenden Faun in der Villa Borghese zu Rom, dem ebenfalls ein berühmtes griechisches Vorbild zu Grunde liegen muss, vielleicht der die Flöten anstaunende Satyr von Myron. Voll naiver Lebensfreude ist der trefflich durchgeführte, das Scabillum tretende Faun in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, und ebenso zeichnet sich durch feine Naturwahrheit und elegante Bewegung der Faun im Capitol aus, in rothem Marmor *(rosso antico)* mit einer gewissen prunkenden Technik ausgeführt (Fig. 103). Man fand die Statue in den Trümmern der hadrianischen Villa, und sie mag gleich jenen beiden Kentauren aus schwarzem Marmor, welche eben dort gefunden wurden, die um jene Zeit immer stärker hervortretende Vorliebe für kostbare oder schwer zu bearbeitende verschiedenfarbige Steinarten bezeugen, die ein klares Hervortreten der Form hinderten und nur dem Prunken mit einer bravourmässigen Technik förderlich waren. In diese Reihe gehört auch die unangenehme Kolossalfigur eines Herkulesknaben aus grünem Basalt im Museum des Capitols.



Fig. 103. Statue des Faun. Capitol.

Portraits.

Für die Portraitbildnerei aus dem Anfange dieser Epoche sind die zahlreichen in Pompeji und Herkulanum ausgegrabenen Statuen von



Fig. 101. Galba-Büste des capitolinischen Museums.

grösster Bedeutung. Unter ihnen gehören zu den schönsten die drei überlebensgrossen marmornen Gestalten des Museums zu Dresden, eine Matrone und zwei Jungfrauen von unübertrefflichem Adel in Form und



Fig. 165. Portraitartige Junostatue des Capitols.

Ausdruck und von herrlicher Gewandbehandlung. Es sind diejenigen Werke, durch deren zufällige Ausgrabung im Anfange des 18. Jahrhunderts die Spuren des verschütteten Herkulanum entdeckt wurden. Ausserdem enthält das Museum zu Neapel eine Anzahl ebenfalls vorzüglicher Portraitstatuen sowohl in Bronze wie in Marmor. Unter den Ersteren sieht man mehrere Büsten von besonderer Feinheit der Arbeit und einige zum Theil kolossale, zum Theil lebensgrosse trefflich ausgeführte Statuen. Von diesen trägt die ohne Grund als Augustus bezeichnete den Namen eines athenischen Künstlers *Apollonios*, der sich einen Sohn des Archias nennt. Unter den Marmorwerken sind allein sieben treffliche aus der Basilika von Herkulanum stammende Statuen, welche als Töchter der Familie Balbus bezeichnet werden. In Herkulanum wurden auch die Reiterbilder der beiden M. Nonius Balbus des älteren und des jüngeren gefunden, Werke, die durch Adel und Einfachheit an den Geist griechischer Kunst erinnern. Auf die zahlreichen, oft vortrefflichen Statuen und Büsten der Kaiser und Kaiserinnen dieser Epoche, so gross ihr künstlerisches und historisches Interesse auch ist, vermögen wir hier nicht näher einzugehen. Als Beispiel der geistvollen und lebenswahren Auffassung geben wir aus der reichhaltigen Sammlung des Capitols die Büste des Galba (Fig. 104); als Muster der Idealportraits von Kaiserinnen, die sich am liebsten als Juno darstellen liessen, die grossartige Statue desselben Museums, deren schöne Bewegung und feierliche Würde wohl auf ein griechisches Original zurückweisen, während die Haltung der Arme einer modernen Restauration angehört (Fig. 105).

Ehrendenkmale.

Ihre vollste Eigenthümlichkeit erreicht die römische Sculptur bei der Ausschmückung der immer massenhafter und reicher ausgeführten Ehrendenkmale der Kaiser. Das Wenige, was von dieser Pracht übrig geblieben ist, bietet uns einige Anhaltspunkte zur Charakteristik dar. Es sind theils historische Darstellungen, die das Leben, die Thaten, die Triumphe der Cäsaren verherrlichen, theils Bildwerke allegorisch-mythologischer Art, welche mit dem Apparat einer reichhaltigen personificirenden Symbolik jenen realistischen Schilderungen zu Hülfe kommen. Die eigentlich römische Kunst des despotischen Cäsarenthums trifft hier in der Tendenz wunderbar zusammen mit dem, was einst die altorientalische Plastik in den Bildwerken Aegyptens und Assyriens zu Verherrlichung ihrer Gewalthaber geleistet hat. Dieselbe Ausführlichkeit, dieselbe chronikartige Treue, dieselbe realistische Umständlichkeit der Erzählung; nur dass über der römischen Plastik ein Hauch griechischer Schönheit schwebt, der die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Darstellung zur Anmuth verklärt. Aber das Grundgesetz griechischer Reliefbildung, welches eine

perspektivische Vertiefung des Grundes ausschliesst und jede Gestalt möglichst klar in ihrem vollen Umriss auf demselben Plan zu entwickeln strebt, reicht für diese redseligen Compositionen nicht mehr aus. Die Figuren werden gedrängt, die Gruppen gehäuft, und im Sinne orientalischer Bildwerke wird die landschaftliche und architektonische Umgebung in realistischer Ausführlichkeit mitgegeben, so dass das dichte Gedränge der Gestalten auf malerisch abgestuftem Hintergrunde sich wie in einem Gemälde über einander schiebt. Dadurch erhalten die vordersten Figuren ein Hochrelief, welches theilweise sogar in Freisculptur übergeht; der gesammte Charakter dieser Darstellungen aber gewinnt ein überkräftiges Leben, das im Gegensatz zur schlichten Klarheit griechischer Reliefs den Eindruck einer gewissen Ueberladung macht. Dagegen ist nicht zu leugnen, dass diese Werke in Verbindung mit der reichen Ornamentik den Bauten der Römer einen Ausdruck von strotzender Lebensfülle und gediegener Pracht geben, mit dem keine andere Architektur der Welt wetteifern kann.

Bogen des Claudius.

Zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehören zwei Bruchstücke von einem Triumphbogen des Claudius, welche sich in der Villa Borghese zu Rom befinden. Es sind trefflich gearbeitete aber sehr zerstörte Darstellungen eines Siegeszuges mit Trophäen, die Gestalten kraftvoll und lebendig bewegt. Von ähnlicher Art, aber besser erhalten, sind die beiden grossen Reliefs an den inneren Wänden des Titusbogens zu Rom, welcher im Jahre 81 n. Chr. dem Kaiser wegen des Sieges über Jerusalem errichtet wurde. Das eine der beiden grossen Reliefs (Fig. 106) schildert den Theil des Zuges, der mit den heiligen Tempelgeräthen, der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter eben in den Triumphbogen einzutreten im Begriffe ist. Die Gestalten sind dicht gedrängt, aber höchst lebendig in markiger Fülle und mit dem straffen elastischen Siegerschritt hingestellt. Auf dem andern Relief sieht man die arg zerstörte Gestalt des Imperators auf der Quadriga, von der Göttin Roma geleitet und von Lictoren umgeben. Der Triumphator wird von der neben ihm stehenden Victoria gekrönt. In der Mitte der Wölbung sieht man den vom Adler emporgetragenen Kaiser. Endlich sind an beiden Façaden des Denkmals die Friese mit einer kleinen Reliefdarstellung des Opferzuges geschmückt. Die Opferstiere, von Priestern und Dienern begleitet, dazwischen siegreiche Krieger in der Friedenstracht mit Schilden und Feldzeichen; ausserdem wird die Statue des ruhenden Flussgottes Jordan einhergetragen. Diese Friese, in der Erfindung armselig und in der Anordnung monoton, kennen nichts mehr von griechischer Lebendigkeit, sondern stehen wieder ganz auf dem Standpunkte der ähnlichen Werke zu Persepolis. Man

Bogen des Titus.

sieht, wie unbeholfen diese römische Kunst wird, sobald man griechische Einfachheit, Verzicht auf malerische Wirkung von ihr verlangt.

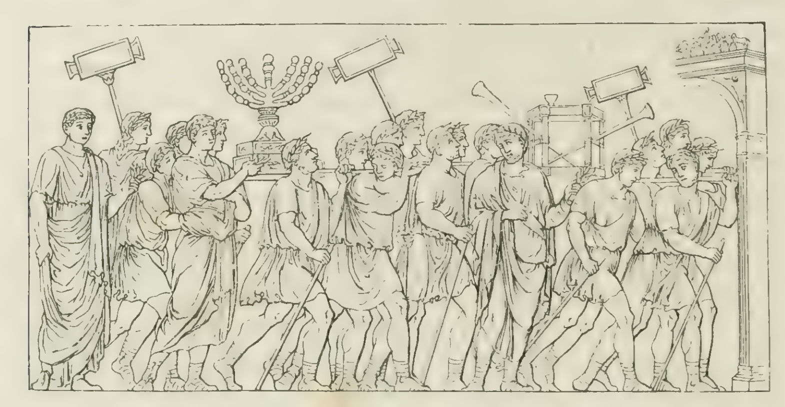


Fig. 106. Relief vom Bogen des Titus. Rom.

Denkmale Trajans.

Aus der Zeit Trajans stammt das Meiste des plastischen Schmuckes am Bogen des Constantin zu Rom, für dessen Ausstattung ein Trajansbogen geplündert worden ist. Das Vorzüglichste sind an den inneren Wänden die Hochreliefs des triumphirend einziehenden Kaisers und einer leidenschaftlich bewegten Reiterschlacht, die bei völlig malerisch gehäufter Anordnung durch eine Fülle energischer und ergreifender Motive, sowie durch feuriges Leben den Beschauer fesselt. An den beiden Stirnseiten sind die acht Reliefplatten der Attika und die acht Medaillons über den Seiteneingängen, ferner die charakteristischen Statuen besiegter Barbaren, welche auf Postamenten über den Säulen stehen, ebenfalls vom Trajansbogen. Die Reliefs der Attika schildern Scenen aus dem öffentlichen Leben des Kaisers: seinen Triumph über die Dacier, den Ausbau der Via Appia, die Sorge für die Waisen, das Gericht über einen vornehmen Dacier, die Einsetzung eines Partherkönigs, die Gefangennahme mehrerer Feinde und ein Stieropfer, Alles in kräftigem, etwas überladenem Relief. In den Medaillons werden überaus lebendig und mit geschickter Raumbenutzung Vorgänge des kaiserlichen Privatlebens, namentlich Jagden und Opfer geschildert. — Ungleich einseitiger im schärfsten Realismus sind sodann die spiralförmig angeordneten Reliefs behandelt, welche die Trajanssäule auf dem Forum des Kaisers schmücken. Das Monument welches im Jahre 113 n. Chr. zum Andenken des glücklich beendigten Partherkrieges errichtet wurde, enthält in ununterbrochenem Reliefzuge in über hundert Compositionen von etwa drittehalb tausend einzelnen Fi-

Trajanssäule.

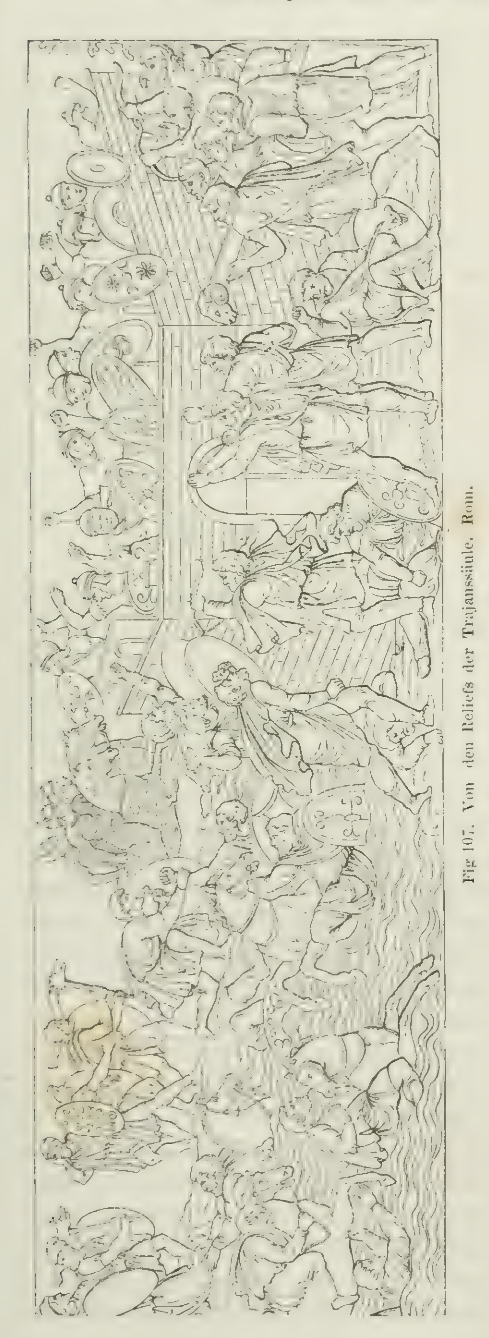


Fig 107. Von den Reliefs der Trajanssäule. Rom.

guren die Darstellung der mannichfachen Ereignisse jenes Feldzuges. Man sieht vor Allem den Kaiser, wie er Opfer darbringt, sein Heer anredet, die Truppen in den Kampf führt, Gesandte empfängt, Gefangene richtet. Dazwischen entfalten sich in breiter figurenreicher Anlage alle Scenen eines Krieges: Märsche mit Flussübergängen, Brückenbauten, Kämpfe aller Art, Berennungen und Eroberungen fester Plätze; dies und noch vieles Andere wird mit erstaunlicher Lebensfrische in einem durchaus realistischen Style dargestellt. Von dem Reichthum der Motive möge die Abbildung der Belagerung eines Römerkastells durch die zu Fuss und zu Ross herbeigeeilten Feinde zeugen (Fig. 107). Letztere haben einen reissenden Strom zu durchschwimmen, dessen wilde Wellen Viele in Gefahr bringen, was zu manchen lebendigen Einzelgruppen Veranlassung gegeben hat. Obwohl in all diesen Werken die Darstellung einseitig malerisch und realistisch ist, darf uns dies doch nicht gegen die eigenthümlichen Ver-

dienste, die gesunde Kraft und geschichtliche Lebendigkeit derselben blind machen.

Bogen zu Benevent.

Endlich ist aus dieser Epoche noch der Trajansbogen zu Benevent zu erwähnen, dessen Attika und breite Mauerflächen an beiden Stirnseiten mit grossen Reliefdarstellungen fast überreich geschmückt sind. Man sieht einzelne Scenen eines Triumphzuges, die an Kraft und feierlicher Würde denen des Titusbogens nicht viel nachzugeben scheinen, während die kleinere Darstellung des Opferzuges am Friese hier wie dort dürftig und monoton componirt ist. Dies spricht dafür, dass die römische Plastik für so einfache Aufgaben die feine, sinnige Behandlung der Griechen unwiederbringlich verloren hatte und nur in Darstellungen eines thätig angespannten Lebens oder einer rauschenden Siegesfreude sich heimisch fühlte.

DRITTE PERIODE.

Von Hadrian bis zum Untergange des römischen Reiches.

Zunahme des Verfalls.

„Wäre es möglich gewesen," sagt Winckelmann, „die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen, noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden." In der That ist Hadrians Kunstliebe ein Beleg zu der Wahrheit, dass alle Fürstengunst, alle verschwenderische Förderung eines vornehmen Mäcenatenthumes vergeblich sind, wenn die inneren Hülfsmittel, die Begeisterung für Ideale, den Volksgeist verlassen haben. Wohl gab es noch eine kurze Nachwirkung des letzten Aufschwunges während der Zeit der Antonine; aber bald darauf sehen wir die Kunst immer mehr in Schwäche und Entartung versinken, die allmählich in völligen Verfall und gänzliche Auflösung ausläuft.

Ursachen desselben.

Dieser Verfall ist bekanntlich keine vereinzelte Erscheinung. Er hängt zusammen mit dem Verfall des ganzen antiken Lebens. Die Tüchtigkeit des altrömischen Wesens war längst in dem wirren Gemisch der verschiedensten Nationalitäten des Orients und Occidents bis auf die letzte Spur verschwunden. Was davon noch übrig schien, war nichts als barbarische Rohheit, hässlich verschmolzen mit den Lastern der verdorbenen Kulturen dreier Welttheile. Während die Gesellschaft sich immer mehr in die beiden Gegensätze eines ruchlosen Proletariats und einer noch ruchloseren Klasse von Nabobs auflöste, wurde die Staatsgewalt bald ein Spielball der übermüthigen Soldatesca, die zum ersten Male der Welt das Schauspiel gab, wie sicher eine durch die Gunst des obersten Kriegsherrn

verhätschelte Söldnerkaste, wenn sie erst anfängt zu politisiren, die mächtigsten Staaten zu Grunde richtet. Und während so das Weltreich langsam aber unaufhaltsam aus den Fugen ging, bemächtigte sich der Gemüther der Menschen allgemeine Trostlosigkeit und Verzweiflung, die nirgends einen Ausweg sah und sich zuletzt ebenso vergeblich an den Aberwitz asiatischer Götterdienste zu klammern suchte. Was konnte in solchen Zeiten das Loos der edlen Plastik sein? Zwar wurde sie noch immer massenhaft verwendet, da manche Kaiser bis zuletzt fortfuhren, in Prachtbauten miteinander zu wetteifern. Auch dürfen wir uns diese Thätigkeit weder der Masse noch dem Gehalte nach unbedeutend denken, und gewiss stammt manches Tüchtige, manches Glänzende unter den Schätzen unserer Museen noch aus dem Anfange dieser Epoche. Aber immer geistloser wird die Behandlung, immer abhängiger, immer erfindungsärmer die Composition, immer trockener und äusserlicher die Auffassung, immer sichtbarer zuletzt auch in abschreckender Weise der Verfall der Technik. An einer Reihe erhaltener Denkmäler lässt sich dieser Process deutlich nachweisen.

Orientalische Götterbilder.

Was zunächst das Idealgebiet betrifft, so werden wir auf diesem am wenigsten auf neue Anschauungen stossen. Bezeichnend ist jedoch, dass die Darstellungen orientalischer Gottheiten immer häufiger werden. So kommt der ägyptische Serapis, der schon zur alexandrinischen Zeit in die hellenische Kunst eindrang, häufig in Denkmälern vor. Noch einflussreicher wurde der Isisdienst, der bald nach Augustus sich in Rom einbürgerte und seit Commodus zu allgemeiner Verbreitung kam. Schon in Pompeji findet man einen Tempel der Isis, sowie eine Anzahl von Statuen jener Göttin und ihrer Dienerinnen. Der Mehrzahl nach gehören solche Werke jedoch erst der späteren Zeit an. Entweder waltet in ihnen eine freiere griechisch-römische Behandlung vor, so dass nur die Tracht des gefranzten Obergewandes und das Sistrum oder die Lotosblume in der Hand auf die fremdartige Abkunft hinweisen wie bei der bekannten Marmorstatue des Capitols (Fig. 108) oder — und das ist die Mehrzahl, es wird auch die steife architektonische Haltung ägyptischer Statuen in affektirter Weise nachgeahmt. Sehr zahlreich sind sodann schon seit Domitian und mehr noch seit Commodus Darstellungen des assyrisch-persischen Mithrasdienstes. Es ist das unendlich oft in unabänderlich wiederkehrender Composition dargestellte Stieropfer, das bisweilen recht lebendig und gut durchgeführt ist, während freilich die grosse Mehrzahl dieser Gebilde als handwerksmässige Stümperarbeit erscheint. Es ist immer derselbe niedergeworfene Stier, auf welchem derselbe Jüngling mit phrygischer Mütze kniet, um ihm den Todesstoss zu



Fig. 108. Isisstatue des Capitols.

versetzen, indess ein Hund das herabträufelnde Blut des geheiligten Thieres aufzehrt. Eins der Haupt-Beispiele ist das grosse Relief im Louvre. Ebenso gehören auch die meisten jener barocken Darstellungen der hundertbrüstigen Artemis dieser Zeit an.

Portraits.

Für den allmählichen Verfall der Portraitbildnerei liefern die Statuen und Büsten der späteren Kaiser eine wichtige chronologische Anschauung. Aus dem Beginn dieser Periode ist uns in der ehernen Reiterstatue M. Aurels auf dem Capitol ein noch immer bedeutendes Werk erhalten; freilich fehlt ihm der ideale Hauch jener herkulanischen Reiterbilder, und statt einer schwungvolleren Auffassung ist eine gewisse trockne Nüchternheit unverkennbar. Das letzte bedeutende römische Kaiserportrait ist das oft wiederholte des Caracalla, zugleich psychologisch interessant durch die erbarmungslose Genauigkeit, mit welcher das confiscirte Verbrechergesicht dieses Scheusals charakterisirt ist. „Bei diesem Kopfe," sagt Jacob Burckhardt, „steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniss von höherem Lebensgefühl geschaffen." In der folgenden Zeit wird die Auffassung immer geistloser, die Behandlung immer flauer, oberflächlicher, oder sie sucht in kleinlicher Hervorhebung der Aeusserlichkeiten, besonders in pedantischer Detaillirung des Haupthaares sich zu überbieten. Aermlich ist es auch, dass in dieser Zeit das abbreviirte Bildniss, die Büste, über die Statue den Sieg davon trägt. Bei den Frauenköpfen kommt die abgeschmackte Gewohnheit auf, durch bewegliche steinerne Perücken, die leicht durch andere ersetzt werden konnten, den Geschmacklosigkeiten der rasch wechselnden Mode nachzufolgen. Hart und steif ist die Kriegerstatue Constantins auf dem Capitol, und nicht besser die angebliche Togafigur des Julian im Louvre. Einen merkwürdigen Beweis von der Fortdauer eines gewissen technischen Geschickes liefert indess noch der 18 Fuss hohe Bronzekoloss zu Barletta, vielleicht ein Standbild Theodosius des Grossen, von welchem auch sonst bedeutende plastische Denkmäler zeugen*).

Historische Bildwerke.

Historische Bildwerke sind uns an einigen Monumenten dieser Epoche erhalten. Sie geben sich als Nachahmungen der ähnlichen Arbeiten aus der Zeit der Flavier und des Trajan zu erkennen, bleiben aber an Kraftfülle und Lebensfrische, wie an Adel und Rhythmus der Composition weit hinter ihnen zurück. Hierher gehören die Reliefs am Fussgestell einer von M. Aurel und L. Verus dem Antoninus Pius errichteten Ehrensäule, jetzt im vaticanischen Garten zu Rom. Auf zwei Seiten sieht man eine lebendig bewegte aber in ziemlich unglücklicher perspektivischer Anordnung durch-

*) Vergl. *J. Friedländer* in Gerhard's Archäol. Zeitg. XVIII. Jahrg. Nr. 136.

geführte Darstellung der bei Todtenfeiern üblichen Reiterspiele; auf der dritten Seite ist die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin Faustina in einer etwas steifen aber mit Sorgfalt und Geschick behandelten Allegorie geschildert. So sind denn auch die Reliefs an der Säule des M. Aurel, welche den Kriegszug des Kaisers gegen die Markomannen darstellen, eine schon merklich schwächere Nachahmung der Arbeiten an der Trajanssäule, ein Beweis, wie schnell die römische Plastik an der undankbaren Aufgabe solcher Massenschilderung erlahmte. Ebenso bekunden die im Treppenhause des Conservatorenpalastes zu Rom aufgestellten grossen Reliefs eines Triumphbogens des M. Aurel in allem Einzelnen die Nachahmung früherer Werke, und nur die Tafel mit der Apotheose der Faustina ist darunter von selbständiger Tüchtigkeit. In völlige Verwilderung verfällt dagegen die Kunst bei den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (201 n. Chr. errichtet), und was endlich am Constantinsbogen den edlen Trajanischen Werken hinzugefügt wurde, proclamirt in abschreckender Rohheit den Bankerott der römischen Kunst. Nicht viel höher stehen die Reliefs am Postament des Obelisken, welchen Theodosius in Constantinopel aufstellen liess. Doch beweisen sie sowohl, wie die Darstellungen der ebendort von ihm errichteten, uns nur in Abbildungen erhaltenen Säule, wie vollständig in Byzanz die monumentalen Gewohnheiten des alten Rom nachgeahmt wurden.

Sarkophage.

Ehe aber die antike Plastik erlosch, gab sie noch einmal in den Reliefdarstellungen der Sarkophage einen merkwürdigen Beweis ihres unerschöpflichen Reichthums und unverwüstlicher Lebenskraft. Die Sitte die Todten zu bestatten lässt sich im ganzen Alterthume neben der Sitte des Verbrennens nachweisen; aber seit der Zeit der Antonine kam sie allgemein in Uebung und rief jene ungeheure Anzahl von Sarkophagen hervor, welche die Museen und Paläste Italiens füllen. Die meisten dieser Werke, welche gewöhnlich aus weissem Marmor gearbeitet sind, haben an der vorderen Langseite und den beiden Schmalseiten, einige auch an allen vier Seiten Reliefs, welche bisweilen in ununterbrochenem Zuge sich fortsetzen oder in verschiedene getrennte Scenen zerfallen. Ebenso ist der schmale Rand des Deckels noch mit besondern Reliefs geschmückt, die nicht selten den übrigen an Kunstwerth überlegen sind. Oben auf dem Deckel werden manchmal die Gestalten der Verstorbenen, wie bei den etrurischen Sarkophagen in bequemer halb aufgerichteter Stellung lebensgross angeordnet. Der künstlerische Werth dieser Arbeiten steht in der Regel auf der niedrigen Stufe handwerksmässiger Fabrikarbeit; denn die Werkstätten der Bildhauer hielten dergleichen Gegenstände des täglichen Bedarfs auf Vorrath bereit, um den Kunden die Auswahl zu ge-

statten. Man sieht noch jetzt Sarkophage, an denen die Gesichter der Hauptpersonen nur roh vorgearbeitet sind, weil man denselben nachher erst die Portraitzüge des betreffenden Verstorbenen zu geben pflegte. Doch fehlt es auch nicht an einzelnen Werken, die durch künstlerisches Verständniss und edlere Ausführung hervorragen, wie denn der schönste aller Sarkophage, der sogenannte Fugger'sche in der Ambraser Sammlung zu Wien, Scenen von Amazonenkämpfen zeigt, die von griechischer Hand eine Reihe herrlicher Motive aus der besten Kunstepoche in Nachbildung enthalten. Darin besteht denn überhaupt die Bedeutung selbst der geringer ausgeführten Werke dieser Art, dass ihre Urheber aus dem Schatze der edelsten und berühmtesten antiken Idealwerke schöpften und in den engsten Rahmen oft die grossartigsten Compositionen des Alterthums zusammendrängten. Freilich ist dadurch die Anordnung gewöhnlich in hohem Grade überladen, wie die malerische Tendenz des römischen Reliefs es ohnehin mit sich brachte. Wer aber sich die leichte Mühe nimmt, aus dem dichten Gedränge die einzelnen Gruppen zu lösen, der wird oft durch hinreissende Züge griechischer Erfindung belohnt werden und aus diesen kleinen Denkmalen manchen wichtigen Aufschluss über untergegangene Meisterwerke hellenischer Plastik erhalten.

Gegenstände derselben.

Die römische Kunst ist in diesen Werken fast immer ideal. Nur selten giebt sie in ihnen Scenen des wirklichen Lebens, welche den Stand oder die Berufsthätigkeit des Hingeschiedenen, seine Lebensschicksale, seinen Tod und die Trauer der Verwandten schildern. Ein merkwürdiges Werk dieser Art ist der Sarkophag in den Uffizien zu Florenz, der den ganzen Lebenslauf eines Römers in einer Reihe interessanter Scenen veranschaulicht. Dahin gehört auch der Sarkophag im Museum zu Lyon mit einem Triumphzug, sowie Romulus und Remus unter ihrer Wölfin. Ferner der prachtvolle Sarkophag des Fl. Val. Jovinus in der Kathedrale zu Rheims mit der leidenschaftlich bewegten Schilderung einer Eber- und Löwenjagd. Am häufigsten kommen noch Darstellungen von Schlachten zwischen Römern und Barbaren als besonderer Lieblingsgegenstand vor; so an einem Sarkophag im Capitol und einem anderen im Campo santo zu Pisa. Wenn Darstellungen von Circusspielen gegeben werden, wie an mehreren Sarkophagen des Vaticans, so ist darin schon eher eine Beziehung auf den leidenschaftlichen Wettkampf des Lebens zu erblicken. In der Regel aber griff man zu Scenen der griechischen Götter- oder Heroensage, die durch Mannichfaltigkeit und Schönheit der Motive sich besonders empfahlen. Auch unter diesen sind gewiss manche ohne tiefere symbolische Beziehung nur deshalb gewählt worden, weil sie die Erinnerung an irgend ein hochberühmtes Kunstwerk griechischer Zeit gewährten.



Fig. 109. Amazonen-Sarkophag des Capitols. Langseite.

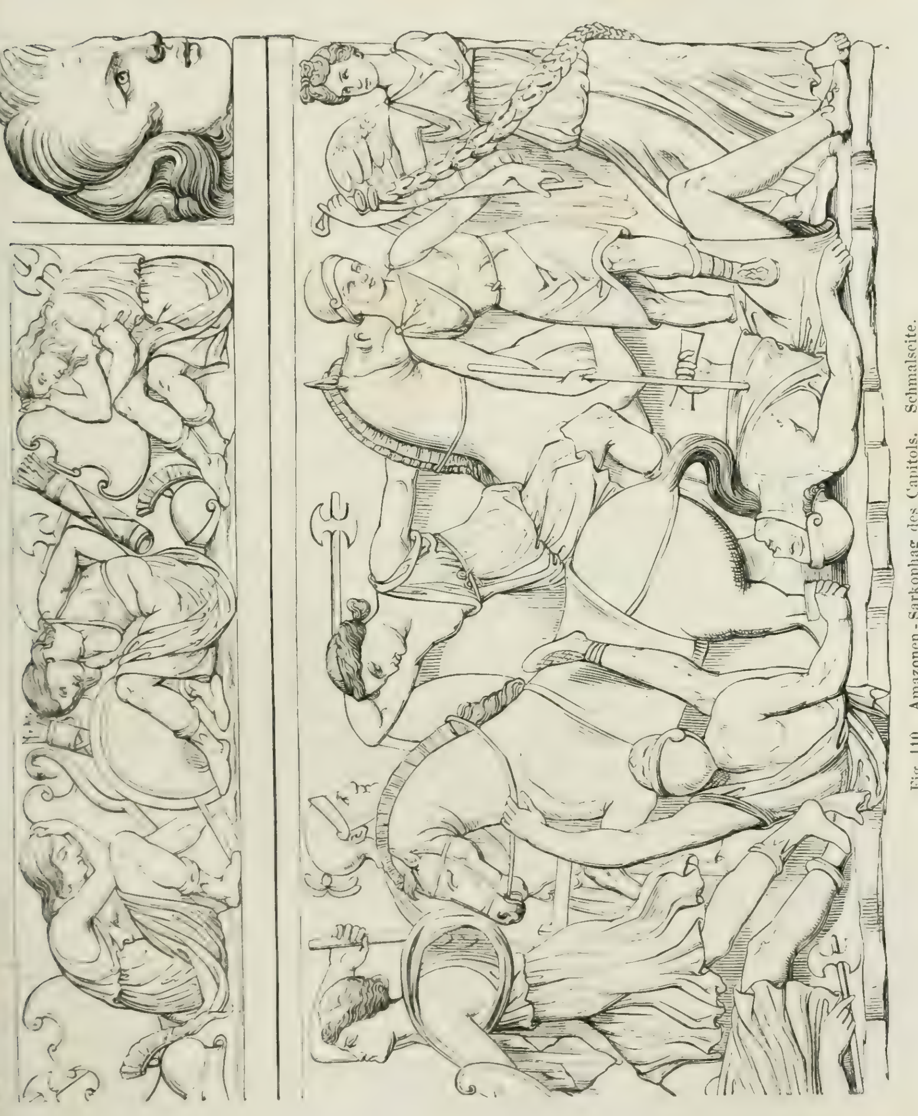


Fig. 110. Amazonen-Sarkophag des Capitols. Schmalseite.

So vor allen Dingen die häufig wiederholten Amazonenkämpfe, welche ja seit der ersten griechischen Blüthezeit ein Lieblingsthema der alten Kunst bildeten. Dahin gehört z. B. ein gut erhaltener Sarkophag des Capitols (Fig. 109 u. 110), bei welchem durch alles Ungeschick der Ausführung überraschend lebendige Motive zum Vorschein kommen. Ebenso ein etwas früherer, aber stark zerstörter im Museum zu Neapel. Andre wiederholen in ausgezeichneten Compositionen die berühmte Niobiden-Gruppe; so vor allen im Dogenpalast zu Venedig und im Vatican. Mehrere prächtige Sarkophage mit Nereïden-Zügen, z. B. im Palazzo Corsini zu Rom, im Capitol und im Vatican gehen in ihren besten Motiven vermuthlich auf ein berühmtes Werk des Skopas zurück. In diese Reihe gehören auch Denkmale wie der kolossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill im Capitol, auch durch die beiden auf dem Deckel ruhenden Portraitgestalten merkwürdig. Dagegen sieht man, gewiss nicht ohne Bezug auf die Mühsale des Erdenlebens, an manchen Sarkophagen die Darstellung der Thaten des Herakles; so an dem interessanten Werke der Villa Borghese, wo die einzelnen Scenen metopenartig durch Säulchen getrennt sind, während an einem Sarkophag der Uffizien zu Florenz acht Arbeiten in ununterbrochener Darstellung vereinigt sind.

Bedeutung.

Die Mehrzahl dieser Werke nämlich enthält solche Gegenstände des Mythos, denen eine tiefere Beziehung auf das Leben des Menschen, das Todesschicksal und die Hoffnung eines Wiedersehens abzugewinnen war. Häufig sieht man Scenen des dionysischen Kreises, die an den Schmerz und Kampf des irdischen Daseins und die Aussicht auf künftige Seligkeit erinnern. So das prächtige Bacchanal auf einem Sarkophag des Capitols; so Bacchus, der die Ariadne findet, im Vatican; andere dionysische Sarkophage im Palazzo Farnese zu Rom, im Campo santo zu Pisa, im Museum zu Neapel und in dem zu Lyon. Bestimmter weisen die Darstellungen von Luna, die den geliebten Endymion im Schlummer überrascht, auf ein seliges Erwachen hin; Beispiele im Vatican, ein vorzüglich schönes im Capitol. Nicht minder beliebt war der Raub der Proserpina, wie man ihn an einem Sarkophag im Dom von Amalfi und sonst noch öfter findet. Noch bestimmter weisen die Darstellungen des Protesilaos oder der Alceste (Villa Albani, Santa Chiara zu Neapel), welche beide aus der Unterwelt zurückkehrten, auf die Idee einer Wiedervereinigung nach dem Tode hin. Besonders innig und tiefempfunden sind aber jene Darstellungen, welchen der Mythos von Amor und Psyche zu Grunde liegt, wie einem Sarkophag im Museum zu Arles und dem merkwürdigen pamfilischen Sarkophag des Capitols, der in sinniger Weise die Schicksale der Menschenseele behandelt (Fig. 111—113). In ununterbrochener Reihe zieht



Fig. 111. Adam und Eva. Die vier Elemente. Eros und Psyche und die Erdgöttin. Pamfilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.



Fig. 112. Bildung und Belebung des Menschen. Tod und Himmelfahrt. Pamfilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.

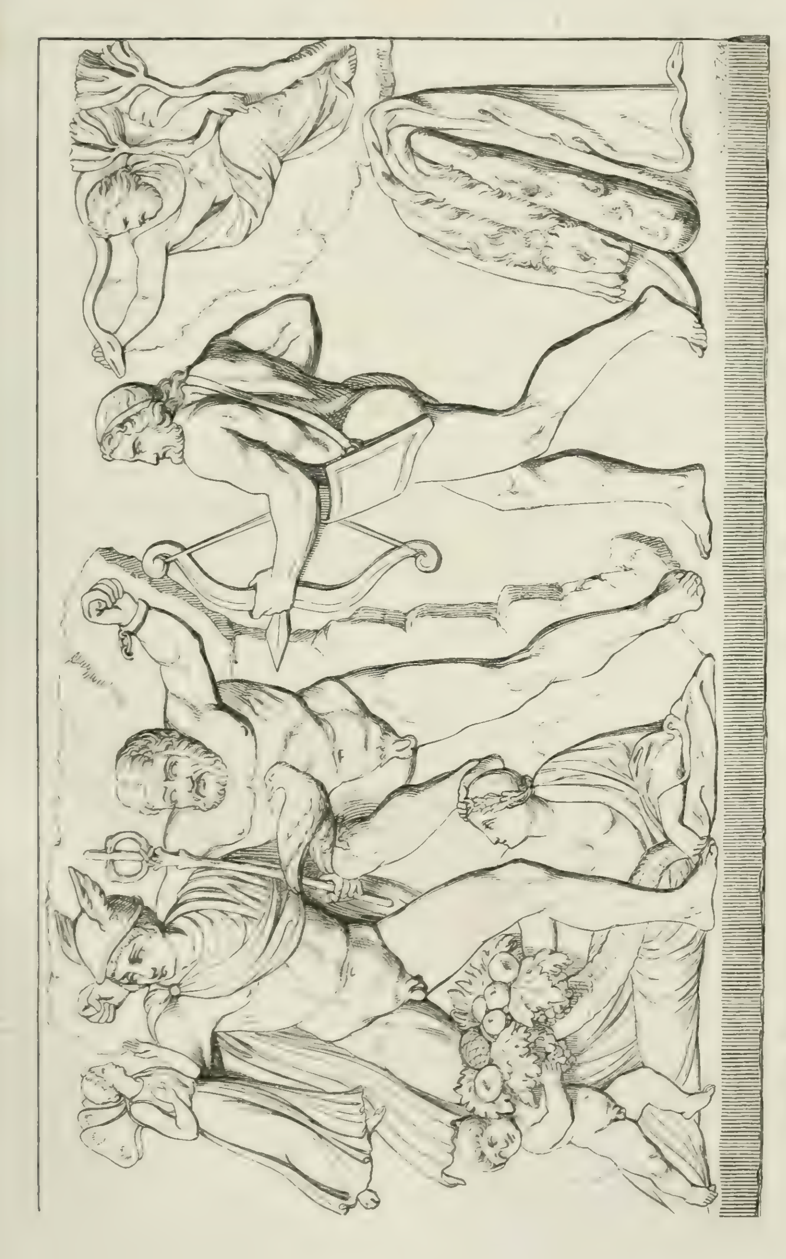


Fig. 113. Hermes Psychopompos. Prometheus befreit durch Herakles. Pamfilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.

sich das Relief, das wir in drei Gruppen getheilt vorführen, an den Seiten des Sarkophages hin. Links erblicken wir die Schmiede Vulkans und dicht daneben Amor und Psyche in der Umarmung. Die beiden Hauptscenen schildern aber Geburt und Tod des Menschen; Prometheus formt eben ein Menschenbild, welchem Athene Leben einflösst, indem sie ihm die Psyche in Gestalt eines Schmetterlinges auf das Haupt hält. Hart daneben senkt der Genius des Todes seine umgekehrte Fackel, auf welcher wieder die Psyche sitzt, dem todt hingestreckten Jüngling auf die Brust, während Hermes als Psychopompos die Seele in seinen Armen zur Unterwelt entführt. Den Abschluss bildet der an den Felsen gefesselte Prometheus, dessen Geier von dem heranschreitenden Herakles erschossen wird. Erblicken wir endlich links Adam und Eva, die Stammältern, unter ihrem Baume, und erkennen wir in der bewegten Gestalt des mit einem Zweigespann emporfahrenden Mannes den zum Himmel entrückten Elias, so gewahren wir deutlich, dass sich mit den allegorisch aufgefassten griechischen Mythen schon die Anschauungen des Christenthumes verbinden. Damit stehen wir am Schlusse der antiken Welt. Wie in den langen nordischen Sommertagen berührt sich hier das späte Abendroth einer untergehenden Welt mit dem ersten Morgenschimmer einer neuen Zeit.

DRITTES BUCH.

—

Die Bildnerei des Mittelalters.



ERSTES KAPITEL.

Die altchristliche Epoche.

Das junge Christenthum erbte vom Judenthume die Scheu vor der Bildnerkunst. Die gleiche Furcht vor den Werken der Plastik entsprang bei ihm aus den ganz ähnlichen Verhältnissen, unter denen es in's Leben trat. Wie einst die Bekenner des mosaischen Gesetzes lebten die ersten Christen inmitten einer heidnischen Welt, deren Gebahren ihnen als eitler Aberglaube und Götzendienst erschien. „Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen dasselbe anzubeten" — dieses strenge Gebot des alten Testamentes gewann für die neue Lehre eine verschärfte Bedeutung. Zwar lebte der Glaube an die alten Götter längst nicht mehr in den Herzen ihrer angeblichen Bekenner; Zweifelsucht und Frivolität hatten ihn erstickt, phantastische Kulte des Orients wie geiles Unkraut ihn überwuchert: aber in den Tempeln und auf den öffentlichen Plätzen standen noch aufrecht die herrlichen Gebilde, welche die plastische Kunst der Griechen seit mehr als einem halben Jahrtausend geschaffen und mit dem unsterblichen Odem ihres Geistes und ihrer Schönheit erfüllt hatte. Was noch von Schönheitssinn in den Herzen der Menschen geblieben war, musste zauberisch angezogen werden von dieser beredten Schaar in Marmor und Erz gebannter Geister, die den Untergang der Welt, welche sie geschaffen hatte, überdauerten. Wohl hatte das junge Christenthum Ursache, die Gewalt dieser alten Götter zu fürchten und die Gemüther seiner Bekenner gegen das verführerische Locken der Schönheit durch den Panzer der Askese zu schützen.

Scheu vor der Plastik

Doch war die Plastik nicht ganz verpönt; ja selbst die Abneigung, welche man von christlicher Seite unzweifelhaft gegen sie empfand, hätte die erprobte Lieblingskunst der alten Welt leichten Muthes überwinden

Mangel an Aufgaben.

mögen, wenn die Zeit ihr nur eine grosse neue Aufgabe übertragen hätte. Wissen wir doch, dass Kaiser Alexander Severus sogar eine Statue Christi hatte machen lassen! Aber der Versuch musste wohl ganz vereinzelt bleiben. In welche Idealgestalt man ihn auch gekleidet hätte, unwillkürlich würde dieselbe mit einem antiken Göttertypus zusammengetroffen sein, man wäre an Zeus, Apollo, Asklepios nothwendig erinnert worden. So wäre man also recht eigentlich in die Schlingen zurückgerathen, die man mit aller Macht vermeiden musste. Den Heiland aber in der Gestalt zur Erscheinung zu bringen, in welcher er auf Erden gewandelt hatte, scheute man nirgend so sehr als in plastischen Werken. Wohl waren Ueberlieferungen über seine wirkliche Gestalt vorhanden, welche sich in der Schaar der treuen Anhänger von Mund zu Munde fortpflanzten und liebevoll bewahrt und gepflegt wurden: je inniger aber dies Gedenken war, desto weniger fühlte man das Bedürfniss, das im Herzen lebende Bild greifbar in Stein zu übertragen. Und als im Laufe der Zeit der Wunsch dennoch erwachte, Christi Gestalt in mächtigen Zügen den Gläubigen vor Augen zu bringen, hatte die lange vernachlässigte Plastik die Fähigkeit gänzlich verloren, solchem Verlangen zu entsprechen. Ihre Befugnisse gingen völlig auf ihre jüngere Schwester, die Malerei, über. Hatte die Bildnerei die Idealgestalten der antiken Götter ausgeprägt, so sollte die Malerei nun berufen werden, die Idee des christlichen Gottes der sinnlichen Anschauung entgegen zu bringen.

Innere Hindernisse.

Die vollendete Schönheit des Körpers, deren Darstellung den Inhalt und das Ziel der plastischen Kunst ausmacht, war den ersten Christen gleichgiltig, ja wohl gar unheimlich geworden. Aus dem sinnlichen Taumel, in welchen schliesslich die entkräftete und geistlos gewordene antike Welt versunken war, gab es nur eine Rettung: die Flucht aus der Wirklichkeit, die Verleugnung der Natur. Ging diese asketische Auffassung doch gelegentlich so weit, dass man sich einzureden suchte, der Sohn Gottes sei nicht in vollendet schöner Gestalt auf Erden erschienen, sondern habe geradezu hässliche Züge angenommen. Bei solcher Sinnesrichtung, die den Geist auf Kosten des Körpers und im Gegensatze zu diesem hervorhob, das Fleisch kreuzigte und der Schönheit den Krieg erklärte, musste wohl die Plastik zu kurz kommen.

Geringe Zahl der Denkmäler.

In der altchristlichen Kunst nehmen daher die Werke der Bildnerei an Werth wie an Ausdehnung nur eine untergeordnete Stelle ein. Es sind gleichsam die Ueberbleibsel von dem reichen Mahle, an welchem die antike Plastik geschwelgt hatte, mit denen die altchristliche Zeit vorlieb nehmen muss. Die Form und die technische Behandlung sind durchweg die der spätrömischen Kunst; selbst die Neuheit des Inhalts erweist sich

noch nicht mächtig genug, um den alten Formen einen neuen Ausdruck zu geben.

Statuen.

Am wenigsten ist von Einzelgestalten zu melden.*) Wenn gelegentlich von einer Statue Christi erzählt wird, welche die nach Matthäus 9. 20 von ihm geheilte Frau ihm gesetzt haben soll, und die vom Kaiser Julian zerstört worden sei; wenn ebenso ein Bild Christi von Nikodemus aus Cedernholz geschnitzt wurde, so beruhen solche Ueberlieferungen eben so wenig auf geschichtlichen Zeugnissen wie das angeblich vom h. Lucas gemalte Bild Christi oder der Abdruck seines Antlitzes im Schweisstuche der Veronika. Was wir von statuarischen Darstellungen kennen, beschränkt sich auf einige aus den Katakomben stammende, jetzt im christlichen Museum des Laterans befindliche Marmorfigürchen. Sie geben noch gar nicht die Gestalt des historischen Christus, veranschaulichen ihn vielmehr unter der symbolischen Bezeichnung des guten Hirten, die er selbst von sich anzuwenden liebte. Man sieht ihn im kurzen Hirtengewande, der antiken aufgeschürzten Chlamys, jugendlich und bartlos, in der Hand den Hirtenstab, die Rechte liebevoll gegen ein Lamm ausstrecken, das sich vertraulich ihm anschmiegt. Ein andres Mal ist er der gute Hirt, welcher das verirrte Lamm getreulich auf seinen Schultern zur Heerde zurückbringt. Wenngleich von untergeordneter Ausführung, athmen diese Werke doch die naive Anmuth antiker Kunst, die hier zugleich der natürliche Ausdruck christlicher Anspruchslosigkeit wird.

Weitaus das bedeutendste statuarische Werk altchristlicher Zeit ist die grosse eherne Bildsäule des heiligen Petrus in S. Peter zu Rom. Der Apostelfürst ist sitzend dargestellt, in antik römischer Gewandung, die Rechte feierlich erhoben. Die Arbeit zeigt eine für die Zeit des fünften Jahrhunderts auffallende Sorgfalt und Genauigkeit der Technik; der geistige Gehalt ist aber gering, und man erkennt in jeder Linie die mühsame Nachahmung antiker sitzender Senatorengestalten. — Ein anderes Werk aus derselben Zeit, die Marmorstatue des heiligen Hippolytos, jetzt im christlichen Museum des Laterans, ist nur in der unteren Hälfte alt. Sie verräth durchaus ein ähnliches Verhältniss zur antiken Plastik.

Sarkophage

Am umfassendsten findet die Plastik Anwendung in den Reliefs der Sarkophage, deren Ausschmückung man nach früherer römischer Sitte auch in altchristlicher Zeit fortsetzte. Die Anordnung bleibt dabei die

*) Die Denkmäler, welche die Kaiser von Byzanz sich selbst und ihren Thaten setzten, haben Nichts mit der altchristlichen Plastik zu thun und wurden deshalb oben (S. 257 u. 258) bei den spätrömischen Werken erwähnt.

alte, nur die Gegenstände werden dem christlichen Vorstellungskreise entnommen. Die Flächen werden entweder mit einer friesartig fortlaufenden Darstellung geschmückt, oder durch Säulenstellungen mit Giebeln und Bögen in einzelne Felder getheilt, die man mit figürlichen Gruppen anfüllt. Die Ausdrucksmittel der antiken Kunst kommen in diesen Darstellungen vielfach zur Verwendung. So findet man es an dem grossen Porphyrsarkophag der Tochter Constantins, Constantia, einem schwerfälligen Prachtstück, das aus der Kirche Sta. Costanza in das Museum des Vaticans gelangt ist. Die unbehülflichen Sculpturen, welche mühsam mit der Härte des Materials ringen, zeigen auf beiden Langseiten wiederholt in reichem Rankenwerk Genien, die mit der Weinlese und dem Keltern der Trauben beschäftigt sind: Darstellungen, die ursprünglich dem bakchischen Kultus angehören, bald aber, veranlasst durch gewisse Gleichnisse der Bibel eine christliche Nebenbedeutung empfingen. Auf verwandte Gedankenrichtung zielen das Lamm und der Pfau, welche die Ecken ausfüllen, letzterer als Symbol der Unsterblichkeit aufgefasst. Dagegen ist in demselben Saale des vaticanischen Museums ein ähnlicher Porphyrsarkophag der Mutter Constantins, Helena, ganz frei von christlich zu deutenden Emblemen und zeigt vielmehr weltliche Darstellungen, die noch in tüchtiger antiker Arbeit voll Ausdruck und Bewegung sind. Andere Denkmäler, einfacher und anspruchsloser, begnügen sich mit den allgemein verständlichen christlichen Symbolen. Häufig findet man nur das Kreuz, umgeben von zwei Pfauen, wie an einer Aschenkiste in S. Stefano zu Bologna.

Historische Darstellungen.

Auf anderen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts wird bereits in umfassender Weise Anwendung von geschichlichen Scenen aus dem Leben Christi gemacht. In ächt antikem Sinne erscheint Christus auf diesen Darstellungen in jugendlicher Gestalt, umgeben von seinen Aposteln, in würdiger antiker Gewandung, als Lehrer und Wunderthäter. Dagegen finden sich in dieser Zeit nirgends Schilderungen aus der Leidensgeschichte. Jener Grundzug antiker Heiterkeit, der in früherer Zeit die Sarkophagskulpturen beherrscht hatte, klingt noch immer vernehmlich nach. Scenen aus dem alten Testamente gesellen sich hinzu und werden als Vorbilder für die Vorgänge aus dem Leben Christi verwendet. Wir finden hier die ersten Spuren jener typologischen Bilderkreise, die in den Kunstwerken des späteren Mittelalters eine so wichtige Rolle spielen. Schon die grossen Kirchenlehrer des zweiten Jahrhunderts hatten in ihren Schriften den Anstoss zu dieser Richtung gegeben, die den Scharfsinn der Künstler zu üben und der Kunst Gedankentiefe und eine Fülle von Beziehungen zu verschaffen geeignet war.

Altes und neues Testament

An einem Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand*) sieht man den jugendlichen Christus auf erhöhtem Platz, mit dem Buche in der Hand als Lehrer zwischen den zwölf Aposteln. Am Rande des Deckels sind in der Mitte in einem Medaillon, das von Genien gehalten wird, die Brustbilder der beiden Verstorbenen dargestellt. Neben diesen erblickt man auf der einen Seite die thronende Madonna mit dem Kinde, welchem die heiligen drei Könige ihre Geschenke darbringen; auf der anderen Seite die drei Jünglinge, welche sich weigern, dem Götzen Nebukadnezars zu opfern. Hier ist in sinniger Weise der Gegensatz der wahren Gottesverehrung und der Abgötterei zur Anschauung gebracht. Auf der Rückseite steht Christus inmitten der zwölf Apostel auf einem Felsen vor dem Tempel, zu seinen Füssen die knieenden Gestalten der beiden Verstorbenen. Auf der linken Schmalseite ist die Opferung Isaaks, mit deutlicher Beziehung auf Christi Opfertod dargestellt, auf der rechten sieht man Adam und Eva am Baume der Erkenntniss und mehrere andere Scenen des alten Testaments, sodann das Christuskind in der Krippe zwischen Ochs und Esel.

Sarkophage in Rom.

Die meisten und wichtigsten dieser Denkmäler findet man in den Grotten des Vaticans und im christlichen Museum des Laterans. Vor allem ist hier der in den Grotten der Peterskirche befindliche Sarkophag des Junius Bassus vom Jahre 359 zu nennen. Während an seinen Schmalseiten Genien erscheinen, die mit der Erndte, dem Traubenlesen und Weinkeltern beschäftigt sind, sieht man an der Vorderseite in zwei Reihen übereinander, eingerahmt durch zierliche Säulenstellungen, zehn Gruppen mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente (Fig. 114). Aus dem alten Testamente findet man den Sündenfall, die Opferung Isaaks, Daniel in der Löwengrube und den leidenden Hiob; aus dem neuen Christus lehrend, in Jerusalem einziehend, vor den Richter geführt, von Pilatus verurtheilt, woran sich Petri Gefangennehmung und eine nicht bestimmt zu erklärende Darstellung schliessen. In diesen Scenen herrschen antike Einfachheit und Klarheit der Anordnung, besonders aber jene weise Oekonomie der alten Kunst, die jeden Vorgang durch möglichst wenige Figuren klar auszudrücken versteht. — Ein anderer Sarkophag daselbst, dem im Jahre 395 verstorbenen Probus gewidmet, ist von ungleich schlechterer Arbeit und geringerer Erfindung. Man sieht hier zwischen Säulenstellungen die Apostel paarweise angeordnet, in der Mitte Christus auf einem Hügel, in der Rechten ein grosses Kreuz haltend, gleichfalls von zwei Aposteln

*) Abgeb. in den Oesterreich. Denkmälern von *Heider*, *Eitelberger* etc. Bd. II. S. 27 fg.

umgeben. — Die Sarkophage, welche das christliche Museum des Laterans bewahrt, geben eine reichhaltige Anschauung von dem Stoffgebiete der altchristlichen Kunst. Von den Wundern des Heilandes trifft man am häufigsten die Vermehrung des Weines und der Brode und die Heilung des Gichtbrüchigen, die in der knappen Weise antiker Kunst dadurch veranschaulicht wird, dass der Geheilte sein Bett auf den Rücken nimmt und fröhlichen Muthes von dannen geht. Von Scenen des alten Testamentes werden die Erschaffung des ersten Menschenpaares, der Sündenfall und Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, am häufigsten vorgeführt.



Fig. 114. Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom.

Werke ausserhalb Roms.

Eine Anzahl von Sarkophagen des sechsten bis achten Jahrhunderts findet man in Ravenna, besonders in San Apollinare in Classe und San Vitale. Sodann sei eines vorzüglich interessanten Werkes gedacht, das in der Franziskaner-Kirche zu Spalato in Dalmatien aufbewahrt wird, und das durch den Gegenstand seiner Darstellung zu den merkwürdigsten altchristlichen Denkmälern gehört*). Man sieht an der Vorderseite den Auszug der Israeliten aus Aegypten und den Untergang Pharao's und seiner Krieger. Die Verfolgten haben mit ihren Kindern das Ufer schon erreicht

*) Abgeb. in *Eitelberger's* Aufsatz über Dalmatien, im Jahrb. der Wiener Centr. Comm. 1861. Bd. V.

und ziehen friedlich im Schutze des Himmels ihre Strasse. Im lebhaften Gegensatze zur festlich heiteren Stimmung dieser Gruppe steht das wilde Getümmel der Verfolger, die mit Ross und Wagen in den wildempörten Fluthen versinken. Pharao selbst jagt eben auf dem Zweigespann, gefolgt von seiner berittenen Leibgarde, in's Verderben hinein. In ächt antiker Auffassung ist Anfang und Ende des Zuges dicht zusammengedrängt, denn der Letzte des Gefolges sprengt eben aus dem Stadtthore hervor. Auch die drei Gestalten, welche am Boden lagern und das Lokal des Landes, des Niles und des rothen Meeres personificiren, sind völlig in antikem Geiste gedacht. Dies Werk, das etwa dem fünften Jahrhundert angehört, gewährt eine lebendige Anschauung von der sinnvollen Weise, in welcher die Vorgänge des alten Testamentes auf christliche Anschauung und die Lehre von der Erlösung übertragen wurden. — Weiter besitzen die Museen des südlichen Frankreichs eine Anzahl von altchristlichen Sarkophagen*). Mehrere in der Sammlung zu Marseille zeigen Christus mit den Aposteln in kleinen Säulenstellungen. Der Untergang Pharao's im rothen Meere findet sich auf einem interessanten Sarkophage des Museums zu Aix; doch sind damit Joseph vor Pharao und das Mannalesen auf den Schmalseiten verbunden. Ebendort sieht man einen anderen, mit verschiedenen Wundern Christi und Moses, der die Gesetztafeln empfängt. Eine grosse Anzahl besitzt ferner das Museum, wie die Kathedrale von Arles. Endlich kommen verschiedene Wundergeschichten Christi, durch Säulchen abgetheilt, an einem Sarkophag des Museums zu Lyon vor.

Reliefs zu Cividale.

Vom Ende der altchristlichen Epoche datiren einige merkwürdige Reliefgestalten zu Cividale in Friaul. Dieselben befinden sich in einer kleinen Kirche des Benediktinerinnenklosters, welche im achten Jahrhundert von einer longobardischen Fürstin Peltrudis erbaut wurde. Bei der Genauigkeit, in welcher eine alte Nachricht mit dem Zustande des Denkmals übereinstimmt, ist an dem Datum nicht zu zweifeln. Sechs überlebensgrosse, in Stuck ausgeführte Reliefgestalten der heiligen Frauen Anastasia, Agape, Chionia und Irene, und der beiden männlichen Heiligen Chrysogonus und Zoiles schmücken die Wände. Während die letzteren in einfacher priesterlicher Tracht mit der faltenreichen Casula angethan sind, zeigen die weiblichen Gestalten (Fig. 115) das mit schwerem Schmuck von Perlen und Stickereien überladene byzantinische Frauenkostüm. In starrer Haltung, mit den ausdruckslosen Köpfen und den nur mühsam in parallele Faltenlinien abgetheilten Gewändern geben sie ein anschau-

*) Abbild. in *Millin's* Voyage dans les départements du midi de la France (Paris 1807—1811.

liches Bild von der leblosen Feierlichkeit der byzantinischen Kunst, die indess durch eine gewisse Fülle und Kraft der Formen gemildert wird. Bei dem Mangel an grösseren plastischen Werken jener Schule, die über-



Fig. 115. Reliefgestalten von Cividale.

wiegend der Malerei die Ausschmückung der heiligen Räume übertrug, haben diese ansehnlichen Arbeiten um so grössere kunsthistorische Bedeutung.

Altar zu Cividale

Ein anderes Werk in derselben Stadt, der Altar des Herzogs Pemmo, der ungefähr aus gleicher Zeit stammt, jetzt in der Martinskirche aufgestellt, giebt in seinen Reliefgestalten des thronenden, von puppenhaften Engeln umgebenen Christus ein Beispiel von der äussersten Rohheit, in welche zuletzt die altchristliche Kunst ausartete*).

Elfenbeinarbeiten.

Ausser diesen grösseren Werken haben sich aus altchristlicher Zeit manche kleinere plastische Arbeiten erhalten. Besonders zahlreich und interessant sind unter diesen die Elfenbeinschnitzereien. So besitzt die Kunstkammer im Museum zu Berlin ein cylindrisches Elfenbeingefäss, das auf der einen Seite den jugendlichen Christus lehrend in der Mitte der zwölf Apostel, auf der andern die Darstellung der Opferung Isaaks enthält. Die Frische, mit welcher hier die antike Auffassung sich geltend macht, weist dies Werk in die Frühzeit altchristlicher Kunstthätigkeit. Ein anderes ähnliches Gefäss aus etwas späterer Zeit, vielleicht dem sechsten Jahrhundert angehörig, findet sich im Hôtel de Cluny zu Paris. Es stellt Christus und die Samariterin, die Heilung des Blindgeborenen und des Gichtbrüchigen, endlich die Auferweckung des Lazarus dar. Eine Elfenbeintafel von vorzüglicher Arbeit, noch ganz in antiker Auffassung, findet man in der Sakristei des Domes zu Salerno. Das Relief erzählt die Geschichte von Ananias und Saphira, deren dramatische Katastrophe mit ächt antiker Lebendigkeit geschildert ist. Auch der Gebrauch der consularischen Diptychen**), jener doppelten Elfenbeintafeln, deren innere mit Wachs überzogene Seiten zum Schreiben dienten, während die Aussenseiten mit Reliefdarstellungen geschmückt wurden, setzte sich in altchristlicher Zeit fort und wirkte in der Folge auf die Gestalt der Altäre und Altaraufsätze bestimmend ein. Ein solches Diptychon ist das des Consuls Areobindus vom J. 506 auf dem Antiquarium zu Zürich***), mit recht lebendig dargestellten Kämpfen gegen Löwen und Bären. Ein anderes, etwa aus derselben Zeit, bewahrt der Domschatz zu Halberstadt. Man sieht darauf in der Mitte die etwas kurzen plumpen Gestalten der beiden Consuln mit ihren Begleitern, oben eine öffentliche Sitzung derselben im Beisein von Apollo und Minerva, unten Gruppen Gefesselter, darunter eine gefangene Fürstin ihr Kindchen säugend. In Byzanz nahmen diese Arbeiten die conventionelle steife Zierlichkeit an, in welcher dort die an-

---

*) Vergl. *Eitelberger*, im Jahrb. d. Wiener Centr. Comm. 1857. S. 243, mit Abbild.

**) Ueber die Diptychen vergl. das bekannte Werk von *Gori*, thesaurus veterum diptych. Flor. 1759.

***) Herausgeg. von *S. Vögelin* in den Mittheil. d. ant. Ges. in Zürich. Bd. XI. H. 4. S. 79 ff.

tiken Traditionen mehr und mehr der Erstarrung verfielen. So ein Diptychon des Constantius und ein anderes des Justinian in der Bibliothek des Palazzo Riccardi zu Florenz. Wie diesen Diptychen in christlicher Zeit Tragaltäre und Buchdeckel nachgeahmt wurden, beweist die Elfenbeintafel Herzogs Urso aus dem 8. Jahrhundert im Archiv des Kapitels von Cividale*) mit ausdrucksloser antikisirender Darstellung des Gekreuzigten, welchem der Hauptmann die Seite durchsticht, während Sol und Luna als Brustbilder in Medaillons trauernd niederblicken.

Prachtmetalle.

Endlich ist des verschwenderischen Gebrauchs der Prachtmetalle zu gedenken, in denen man die kirchlichen Geräthe und Gefässe auszuführen liebte. Die Kostbarkeit dieser Arbeiten hat den meisten den Untergang gebracht; doch ist als eins der umfangreichsten Werke das Antependium des Hauptaltares von S. Ambrogio in Mailand erhalten, eine Arbeit des neunten Jahrhunderts, inschriftlich von einem Meister *Wolvinus* ausgeführt. Es ist eine Bekleidung von Gold oder vergoldeten Silberplatten, durch erhabene reichverzierte Streifen in viele kleine Felder eingetheilt. Diese Felder sind in getriebener Arbeit mit Reliefdarstellungen geschmückt. An der Vorderseite sieht man Christus, umgeben von den Zeichen der Evangelisten und der zwölf Apostel, sodann zwölf Scenen aus seinem Leben, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Die beiden Schmalseiten haben nur Einzelgestalten von Engeln und Anbetenden. Die Rückseite enthält die Geschichte des heiligen Ambrosius und in der Mitte die Erzengel Michael und Gabriel, sowie die Segnung eines gewissen Angilbertus und des Wolvinus, ohne Zweifel des Stifters und des Verfertigers dieser Prachtbekleidung. Der Styl ist bereits weit von antiker Reinheit entfernt, obwohl in der Gewandung noch die Antike festgehalten wird. Ueberwiegend ist aber sowohl im Geiste der Darstellung wie in der Zierlichkeit der Arbeit die Einwirkung byzantinischer Kunst. Bei anderen ähnlichen Prachtwerken wird die Plastik von der Schmelzmalerei und dem Niello verdrängt, oder vermag neben diesen beliebteren Darstellungsmitteln nur in untergeordneter Weise sich zu erhalten.

Resultat.

Ueberblickt man das halbe Jahrtausend altchristlichen Kunstbetriebes, welches immer noch von antiken Reminiscenzen zehrt und in immer roherer, geistloserer Weise die wenigen neuen Typen und Darstellungskreise, die das Christenthum hervorgerufen hatte, wiederholt, so wird man gestehen müssen, dass die neue Gottesanschauung der bildenden Kunst einstweilen keine Fortschritte, sondern nur immer tieferen Verfall gebracht hatte. Dies konnte auch nicht anders werden, so lange das Christenthum

*) Vergl. *Eitelberger* a. a. O. S. 246 ff.

noch in die Formen des antiken Lebens gebannt war und seine Hauptträger in den antiken Kulturvölkern hatte. Selbst als das Frankenreich unter Karl dem Grossen in durchgreifender Weise sich an die Stelle des alten Römerreiches setzte, blieben die Kultur- und Kunstformen der antiken Auffassung und ihrer byzantinischen Umbildung unterworfen. Erst als das karolingische Weltreich durch den Freiheitsdrang der germanischen Völker gesprengt war und die individuelle Selbständigkeit dieser Stämme sich in neuen volksthümlichen Einrichtungen zur Geltung brachte, drang dieser belebende Odem auch in die bildende Kunst und eröffnete ihr die Aussicht auf eine neue Entfaltung.

ZWEITES KAPITEL.

Die byzantinisch-romanische Epoche.

Das Christenthum und die Germanen.

Um den merkwürdigen Prozess der Entwicklung einer neuen christlichen Kunst zu begreifen, darf man vor Allem nicht vergessen, dass das Christenthum den germanischen Völkern als eine fremde, dem fernen Orient entstammende Frucht aufgedrängt wurde. Feindselig trat es gegen alle nationalen Heiligthümer auf, zerstörte die Anschauungen des rohen, einfachen Naturlebens, ächtete die volksthümlichen Gottesideen und setzte dafür etwas nach Form und Inhalt Fremdartiges an die Stelle. Wir wissen, mit welch zäher Anhänglichkeit unsere Vorfahren an heidnischen Ueberlieferungen hingen, mit welch todesmuthiger Tapferkeit sie ihre Freiheit, ihren Heerd und ihre alten Götter vertheidigten, mit welcher Hartnäckigkeit sie lange nach ihrer Unterjochung unter das Kreuz sich immer wieder empörten und die verlorne Sache offen und geheim von Neuem ergriffen. Als aber diese Anstrengungen sich vergeblich erwiesen und die neue Lehre mit Gewalt der Waffen dauernd befestigt wurde, entstand zunächst eine Gährung, die das mühsam zu Stande gekommene Werk wieder zu zertrümmern drohte. Germanischer Freiheitssinn war es, der sich gegen die römische Centralisation des karolingischen Reiches auflehnte und die ehernen Bande sprengte, welche das Sonderleben der Stämme ersticken wollten. Zunächst entstand nun eine Verwirrung, die Alles in wildeste Anarchie auflöste. Es schien kein innerer Halt die Ge-

müther mehr zu sichern. Von der natürlichen Basis verdrängt, die ihnen heimisch und vertraut gewesen, fühlten sie sich auf dem neuen Boden des Christenthums vollends als Fremde. Denn die höheren geistigen Anforderungen desselben vermochten sie um so weniger zu fassen, je schärfer diese den Geboten der Natur entgegentraten. So entstand auch hier der tiefe Zwiespalt zwischen dem natürlichen Gesetz und den Geboten einer spirituellen Lehre, dessen erstes Stadium nothwendig ein negatives sein musste.

Schwinden des Gegensatzes.

Unter solchen Verhältnissen ging das zehnte Jahrhundert zu Ende. Da regte sich in den abergläubischen Gemüthern eine Furcht, die sich bald dem ganzen Abendlande mittheilte: die Furcht, dass das Jahr Tausend die Rückkehr des Messias und den Untergang der Welt bringen werde. Das Gefühl der tiefsten Verderbtheit bemächtigte sich Aller, und mit ihm eine leidenschaftliche Reue und Busse. Dieser Anstoss wirkte nachhaltig zu dem geistigen Umschwunge mit, der nunmehr sich bald bemerklich macht. Das Christenthum hatte Zeit gehabt, sich in den Herzen zu befestigen; aber freilich fasste man es meist roh und äusserlich auf. Und so entstand jener lange Kampf der Geister, in welchem man zwischen die Gebote der Natur und des religiösen Sittengesetzes hineingestellt, Beide mit einander auszusöhnen suchte. Trat die Kirche mit der strengen Forderung der Einheit, der Unterordnung des Einzelwillens, der Abtödtung der natürlichen Empfindung auf, so suchte der germanische Freiheitssinn die Selbständigkeit des Individuums dagegen durchzusetzen. Zuerst offenbarte sich diese Opposition in der ungezügelten Wildheit einer Naturkraft, die nur mit trotzigem Widerstreben sich von einem mächtigeren Gegner unterjocht fühlt. Daher im frühen Mittelalter jene zahlreichen Beispiele gewaltsamer Auflehnung, wilden Uebermuthes, die eben so jäh mit reuiger Zerknirschung wechseln. In dem Maasse aber, wie die Schroffheit dieser Verhältnisse sich allmählich milderte und die Gemüther sich einer höheren Bildung erschlossen, nimmt jene Opposition eine andere Gestalt an. Sie sucht nun, *innerhalb* des christlichen Gesetzes, für die Freiheit des individuellen Gefühles einen Ausdruck, und sie findet die schönste Form dafür in den Werken der Kunst. Daher bietet uns die Geschichte der Bildnerei im Mittelalter das erhebende Schauspiel eines im Anfange noch vielfach rohen und unklaren Ringens, das aber zu immer reinerem Ausdruck sich durcharbeitet und endlich in den Werken der höchsten Blüthe eine Schönheit entfaltet, in welcher die Gegensätze für einen Augenblick versöhnt erscheinen. Das ist die Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Noch einmal tritt dann für kurze Zeit ein Nachlassen und Sinken ein, aber nur um die Aufgabe von einer anderen Seite, noch

schärfer und individueller, aufzunehmen und zu einer neuen, höheren Lösung zu führen. Wohl mag man darum das hohe Glück der griechischen Kunst preisen, die einfach auf dem Boden der Natur aufgewachsen, eine Weltanschauung verherrlichte, welche den Gegensatz von Natur und Geist nicht kannte. Daher ist in den vollendeten Werken der griechischen Plastik Alles rein, harmonisch, ohne dass ein Bruch zurückbliebe. Kann die christliche Kunst es zu einer ähnlichen Vollendung nicht bringen, so liegt der Grund eben darin, dass sie ihre Aufgabe ungleich weiter und höher stellt. Sie vermag ihrem Ziele nur von fern sich zu nähern und wird es nie erreichen, weil für sie einmal unlösbar jener Dualismus besteht, der höchstens im Glauben, nicht im Schaffen sich völlig versöhnen lässt. Aber gerade durch den Ausdruck dieses tiefen leidenschaftlichen Ringens erhält die christliche Kunst in ihrer Gesammtentwicklung einen Zug, der unsere Sympathie vielleicht inniger gefangen nimmt, als die vollendete Schönheit es vermöchte. Bei der Plastik steigert sich das Interesse in demselben Maasse, als sie unter der christlichen Anschauung weit hinter der Malerei zurückstehen muss.

1. Das zehnte und elfte Jahrhundert.

Vorwiegen der Malerei.

Der Malerei bleiben im romanischen Style vor der Hand alle grossen Aufgaben ausschliesslich reservirt. Sie schmückt mit Mosaiken oder mit Fresken die geheiligten Räume des Gotteshauses; sie hat die Freude, in gewaltigem Maassstabe die Gestalten Christi, der Apostel und Heiligen, die Vorgänge des alten und neuen Testamentes, die Legenden der Märtyrer an den Wänden ausbreiten zu dürfen. Es ist kein geringer Kreis von Darstellungen, in welchem sie sich bewegen kann. Denn das Christenthum bietet zum Ersatze für den verlornen nationalen Inhalt der Kunst eine Fülle von religiösen Stoffen, die sich fortwährend vermehrt und durch die Legenden einer unabsehbaren Schaar von Lokalheiligen stets neuen Anlass zu mannichfacher Schilderung gewährt. Die Architektur der romanischen Epoche ist aber bei ihren grossen ruhigen Flächen der Malerei besonders günstig, während sie der Plastik Anfangs fast gar keinen Spielraum bietet. Denn selbst die rein ornamentale Sculptur ist noch bis in das 11. Jahrhundert in vielen Gegenden äusserst schwach und getraut sich kaum einige schüchterne Linien zu versuchen. Daher erklären sich die vielen Pfeilerbasiliken, daher die ungeschmückten Würfelkapitäle in den Säulenbauten, daher die höchst einfachen Portale, die Anfangs, wie z. B. die westliche Hauptpforte des Doms zu Würzburg und so manche andere noch ohne allen Schmuck sind. Die Plastik bleibt deshalb während der

ersten Epoche fast bis ins 12. Jahrhundert hinein ausschliesslich Kleinkunst. Sie ist das Aschenbrödel und muss froh sein, in Nebenarbeiten sich hülfreich erweisen zu können. Es ist anziehend zu beobachten, mit welcher Unverdrossenheit sie sich ihrer undankbaren und schwierigen Aufgabe unterzieht, und wie sie gerade durch diese Schule in technischem Geschick und Erfindungskraft allmählich erstarkt, so dass sie später allen grossen Aufgaben wohl vorbereitet entgegen tritt.

Elfenbeinschnitzerei.

In erster Reihe steht die Elfenbeinarbeit. Sie ist fast ausschliesslich wie alle Kunst dieser Zeit für kirchliche Bedürfnisse thätig. Sie schmückt die kleinen tragbaren Altäre nach Art der ehemaligen Diptychen an der Innenseite mit Reliefs; sie stattet die Deckel der Bücher, bisweilen auch die Hostienbüchsen und andere kirchliche Geräthe mit Bildwerken aus. Hie und da finden sich auch Schmuckkästchen, Kämme, Jagd- und Trinkhörner in Elfenbein ausgeführt. Man kann in diesen Werken zwei Style unterscheiden. Der eine ist jener barbarisch verwilderte, welcher auf einer immer mehr verblassten antiken Anschauung beruht; der andere schliesst sich byzantinischen Vorbildern an. Bis zu welcher Rohheit der erstere herabgesunken war, beweist unter Anderem der angebliche Reliquienkasten Heinrichs I. in der Schlosskirche zu Quedlinburg, an welchem die drei Marien am Grabe des Herrn, Christus, welcher die Jünger segnet, die Fusswaschung Petri und die Verklärung Christi in plumpen schwerfälligen Gestalten und mit unbeholfenster Technik dargestellt sind.*) Man begreift leicht, dass solchen Werken gegenüber die saubern und zierlichen Arbeiten byzantinischer Künstler gewaltig imponiren mussten. Denn gerade die beweglichen Werke dieser Art gelangten durch Handelsverkehr und manche persönliche Beziehung nach dem Abendlande und wurden dort Gegenstand der Bewunderung und Nachahmung. Für Deutschland war die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano (972) ein besondrer Anlass zur Verbreitung byzantinischer Kunst. Das Hôtel de Cluny zu Paris besitzt eine Elfenbeintafel mit der Darstellung Christi, der segnend seine Hände auf die Köpfe der viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemalin legt. Letztere Beide sind mit steifen byzantinischen Prunkgewändern angethan; die Gestalt Christi dagegen zeigt in Gewand und Haltung etwas feierlich Grossartiges; die Ausführung ist sorgfältig und zierlich.

Zwei Style.

Einfluss von Byzanz.

Weitere Beispiele.

Eine grosse Anzahl ähnlicher Arbeiten zeugt noch jetzt für die weite Verbreitung dieses Styles. So namentlich einige Relieftafeln in der Bibliothek zu Würzburg, welche den heiligen Nikolaus in Verehrung der

*) Eine charakteristische Abbildung in *Kugler's* Kl. Schriften I. S. 628.

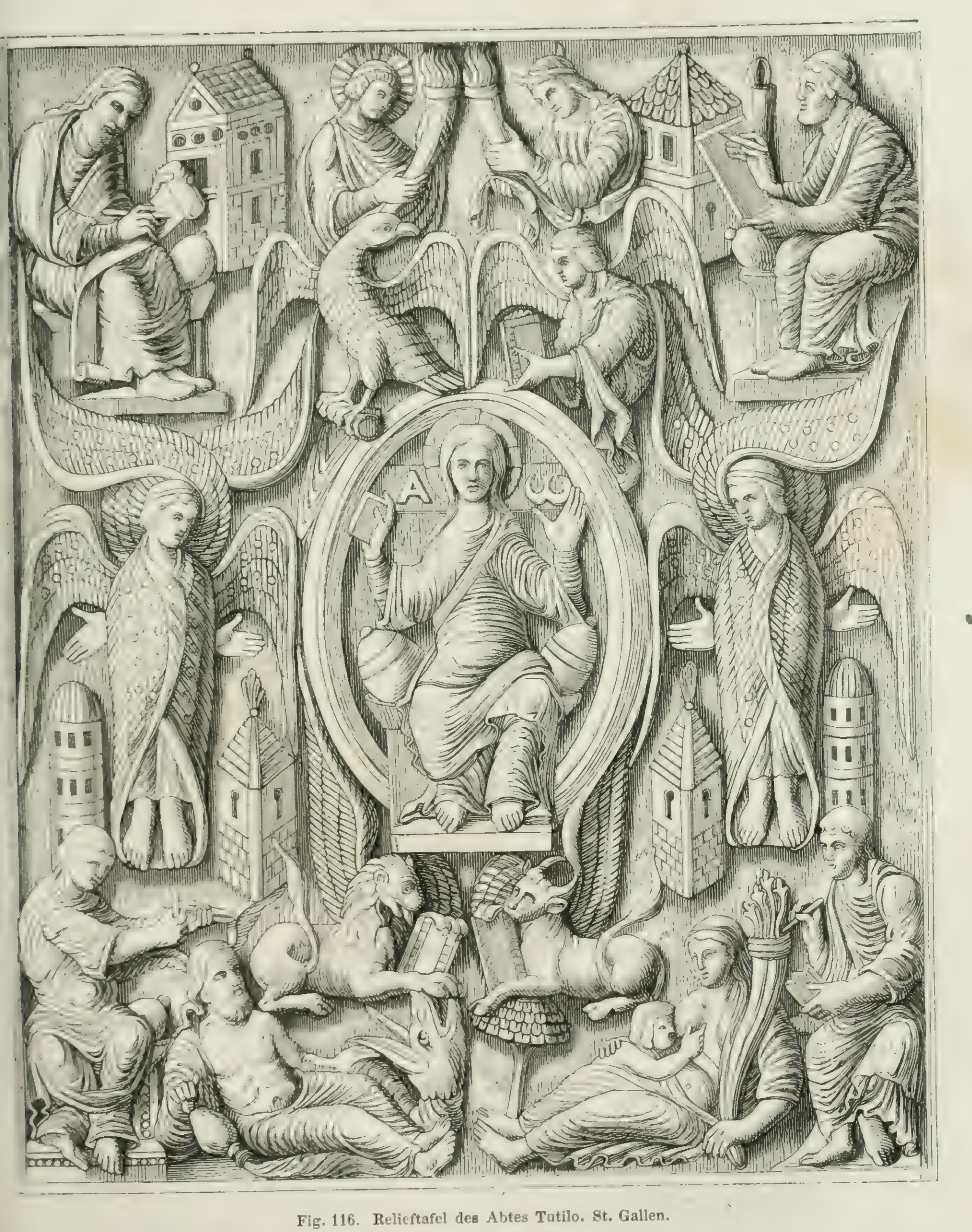


Fig. 116. Relieftafel des Abtes Tutilo. St. Gallen.

Madonna, den Martertod des heiligen Kilian und Christus mit Maria und Johannes enthalten. Besonders merkwürdig sind zwei Relieftafeln in der Bibliothek zu St. Gallen, die man dem berühmten Abte Tutilo (starb 912) zuschreibt. Auf der einen (Fig. 116)*) sieht man in der Mitte die jugendliche Gestalt Christi thronend, umgeben von zwei Cherubgestalten mit sechs Flügeln, die in ganz steifer Haltung die Hände ausstrecken. Viel lebendiger sind dagegen in den Ecken die vier Evangelisten. Johannes, ein Greis mit langem Barte, schreibt auf eine Pergamentrolle, Matthäus in ein Buch, Markus spitzt mit grosser Anstrengung seine Feder und Lukas taucht die seinige ein. Auch die vier den Evangelisten beigegebenen symbolischen Gestalten zeigen grosse Lebendigkeit der Haltung. Endlich sind Sonne und Mond, Erde und Meer in völlig antiker Weise hinzugefügt und als Gottheiten personificirt: Sol und Luna mit Fackeln in den Händen, Strahlenkranz und Mondsichel auf dem Haupte, Tellus und Oceanus in ganzer Gestalt lagernd, die erstere mit dem Füllhorn in der Hand und einen Säugling an der Brust, Oceanus mit einem Meerungeheuer und einer Urne, aus welcher sich Wasser ergiesst. Die zweite Tafel ist in drei grosse Felder getheilt. Auf dem mittleren sieht man die Himmelfahrt der Maria. Die heilige Jungfrau ist wieder in derselben steifen Haltung mit gleichmässig ausgestreckten Händen dargestellt, wie auf der ersten Tafel Christus und die beiden Cherubim. Ihre schlanke Gestalt ist mit einer antiken Tunica und darüber mit einem langen Ueberrock, der einen Kragen hat, angethan. So steif die Hauptgestalt, so anmuthig bewegt sind auf beiden Seiten die vier Engel, welche, ihre grossen Flügel ausbreitend, die Madonna feierlich zu empfangen scheinen. Die antike Gewandung, die durchweg festgehalten ist, kennt nicht mehr den freien Faltenwurf, sondern löst sich in lauter kleine Parallelfältchen auf. Naiver und anziehender sind in dem unteren Felde zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Gallus**): wie der Bär im Walde ihm Holz zuträgt und wie der heilige Mann den dienstfertigen Gehülfen dafür mit einem Brode belohnt. Ein gemüthlicher Zug germanischen Naturlebens klingt uns hier aus der Darstellung entgegen. Für das dritte Feld endlich mochte dem Künstler kein passender legendarischer Stoff zu Gebote

---

*) Die beigefügte Abbildung in der Grösse des Originals ist nach einer Zeichnung des Herrn *A. Gräter* in Zürich gefertigt, welche genauer und treuer als die bisherigen Darstellungen den Charakter des Werkes wiedergiebt. Die antiquarische Gesellschaft in Zürich bereitet eine würdige Veröffentlichung des Ganzen vor.

**) Abgeb. in *Piper's* Kalender 1860.

stehen. Er wusste sich indess zu helfen und copirte nach einem antiken Schnitzwerke einige prächtige Akanthusranken, deren offene Felder mehrmals durch einen Löwen ausgefüllt werden, welcher sich auf ein Rind stürzt. Das Vorbild dieser Darstellung ist noch in der Bibliothek zu St. Gallen vorhanden und lässt erkennen, wie gelehrig und geschickt die Hand des klösterlichen Künstlers in der Nachahmung gewesen ist. Dies eine Beispiel giebt uns eine willkommene Andeutung über die Art, wie damals überhaupt ältere Vorbilder benutzt wurden.

Werke des 11. Jahrhunderts.

Aus dem Anfange des elften Jahrhunderts datiren mehrere Prachtwerke dieser Art, welche ebenfalls in der Form der Darstellung wie in einer Reihe von Einzelzügen die Nachwirkung der antiken Kunst verrathen. Eins der merkwürdigsten ist ein reich ausgeführter Buchdeckel in der Bibliothek zu München*), zu einem Evangeliarum gehörig, welches um 1012 Heinrich II. dem von ihm erbauten Dome zu Bamberg schenkte. Den Mittelpunkt nimmt die Darstellung des Kreuzestodes Christi ein; weiter unterhalb sieht man den Engel vor dem geöffneten Grabe Christi sitzen, welchem die frommen Frauen sich nahen; darunter endlich in einigen naiven Scenen die Auferstehung der Todten. Zwischen diesen christlichen Darstellungen breiten sich in den unteren Ecken wieder die Gestalten von Tellus und Oceanus aus, während die oberen Ecken durch kleine Medaillons ausgefüllt werden, in welchen Sol und Luna auf ihren Viergespannen erscheinen. Zwischen ihnen reicht die Hand Gottes aus Wolken herab. Das Ganze wird von einem prachtvollen Akanthusornament umrahmt. Derselbe Gegenstand, die Erlösung des Menschengeschlechtes durch Christi Opfertod, bildet in mancherlei Variationen den Inhalt einer Anzahl gleichzeitiger Werke. Dahin gehört eine zweite von demselben Kaiser nach Bamberg geschenkte, jetzt ebenfalls in der Bibliothek zu München bewahrte Elfenbeintafel, die in geringerer Ausführlichkeit, aber mit grösserer Lebensfülle die Kreuzigung und die Auferstehung enthält. Die Bewegungen der Gestalten sind sprechend, selbst leidenschaftlich, namentlich die Trauer der Maria und des Johannes voll Innigkeit, das Dankgefühl der Auferstehenden bricht fast stürmisch hervor, die ganze Durchführung ist kunstvoller und feiner als an jenem grösseren Werke. Wieder begegnen wir diesem Darstellungskreise an dem Elfenbeindeckel eines Evangeliariums vom Jahre 1051, das aus der Andreaskirche zu Freising in die Bibliothek von München gekommen. Ein anderes ebendaselbst befindliches Schnitzwerk, am Evangeliarium des

Im südlichen Deutschland.

*) Abgeb. in den Mélanges d'archéol. Paris 1851. II. pl. 4.

h. Udalrikus von Augsburg, enthält in freier Anordnung die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt.

Werke im westlichen Deutschland.

Im westlichen Deutschland bietet der Deckel eines Evangelienbuches des Domes zu Metz, jetzt in der Bibliothek zu Paris*), zwar in etwas roherer Ausführung aber voll Lebhaftigkeit der Empfindung, die Darstellung des Gekreuzigten, wieder umgeben von den Gestalten der Maria und des Johannes, der triumphirenden Kirche, den vier Evangelisten mit ihren Thieren, zwischen welchen Sol und Luna nur als Brustbilder einen bescheidenen Platz gefunden haben, und am untern Ende Tellus und Oceanus sammt zwei Gruppen von Auferstandenen in leidenschaftlicher Bewegung. Wieder mit neuen Abweichungen sieht man eine verwandte Darstellung auf einer Elfenbeintafel im Schatze der Liebfrauenkirche zu Tongern.**) Hier erscheinen über dem Kreuze zwei Engel mit der Krone, auf welche die Hand Gottes aus Wolken herabweist; unter dem Kreuze erkennt man neben Maria und Johannes deutlich die überwundene Synagoge und die triumphirende Kirche, letztere mit der Siegesfahne; in der unteren Ecke zwischen den schon ziemlich barbarischen Gestalten von Tellus und Oceanus eine Gruppe Auferstandener, bei denen die ausdrucksvollen Bewegungen seltsam mit den missverstandenen Körperformen contrastiren. Von grosser Bedeutung ist ferner der Deckel eines Evangelienbuches, welches um 1054 von der Aebtissin Theophano der Stiftskirche zu Essen geschenkt wurde und sich noch in dem dortigen Schatze befindet. In zierlicher Durchführung sieht man in drei Abtheilungen die Geburt Christi, den Erlöser zwischen den beiden Schächern am Kreuze und die Himmelfahrt des Herrn, sodann in den Ecken die Evangelisten mit ihren Symbolen. Dies Werk ist zugleich ein wohlerhaltenes Beispiel der gediegenen Pracht, mit welcher man damals die heiligen Bücher auszustatten liebte; denn die Tafel ist rings mit einem breiten aus Goldblech getriebenen Rahmen eingefasst, auf welchem zwischen zierlicher Filigran und vielen Edelsteinen Christus als Weltrichter und die thronende Madonna, zwischen mehreren Heiligen, von der Aebtissin Theophano verehrt werden. Ein anderes Elfenbeinwerk in demselben Schatze mit der Darstellung des Gekreuzigten und der Auferstehung, wahrscheinlich nicht viel später entstanden, zeigt eine weit rohere, aber zugleich durch naive Lebendigkeit anziehende Auffassung.

---

*) Mélanges d'archéol. II. pl. 5.

**) Ebenda II. pl. 6. Auch die folgenden Taf. (7 u. 8) liefern Beispiele dieser Art.

In anderen Ländern.

In anderen Ländern fehlt es nicht an vereinzelten Arbeiten, welche den Styl und die geistige Auffassung des 11. Jahrhunderts bezeichnend vertreten. So in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford eine Elfenbeintafel, auf welcher Christus, zwischen den Evangelistenzeichen als Herr über Land und Meer dargestellt ist.*) Auch hier hat der Künstler zu den Ausdrucksmitteln der Antike gegriffen und zu den Füssen des Heilandes, gleichsam als Schemel, die wohlbekannten Figuren von Gäa und Okeanos angebracht. Wie beliebt damals die Elfenbeinarbeit war, erkennt man aber daraus, dass dies Material sogar zu solchen Gefässen verwendet wurde, die weit leichter durch Erzguss herzustellen sind. Im Dom zu Mailand sieht man ein Weihwassergefäss, welches mit den Reliefgestalten der Madonna (Fig. 117) und der vier Evangelisten geschmückt ist. Ernst und würdevoll, dabei gut in den Raum componirt, geben diese Darstellungen eine Anschauung der künstlerischen Entwicklung vom Ausgange des 11. Jahrhunderts. Ungefähr derselben Zeit gehört eine Elfenbeintafel der Bibliothek zu Paris, welche den Unterschied zwischen byzantinischer und abendländischer Kunst klar machen kann.**) Auf einer postamentartigen Erhöhung steht feierlich in antiker Toga Christus und krönt die in puppenhaften Prachtgewändern starrenden Gestalten des Kaisers Romanus IV. und seiner Gemahlin Eudokia (1067—1071).

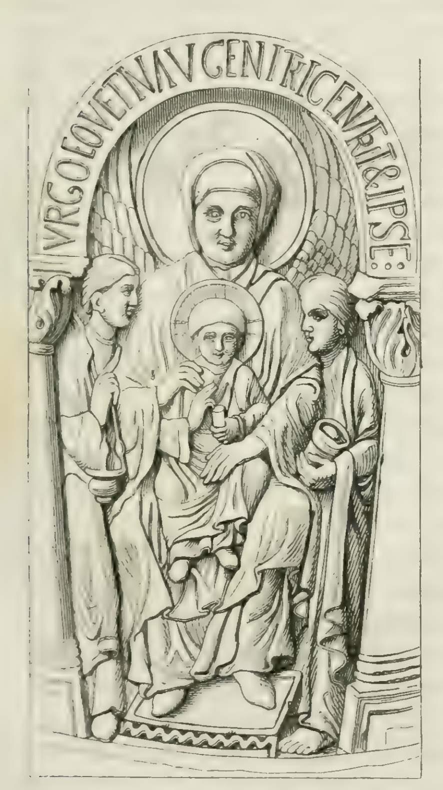


Fig. 117. Elfenbeingefäss zu Mailand.

*) Abb. in *Didron's* Ann. archéol. Bd. XVIII. —

**) *Didron* a. a. O.

Ueberblick.

Diese kleine Auswahl möge für unsere Betrachtung genügen. Wir sehen die Elfenbeinarbeit seit dem 10. und mehrfach im Laufe des 11. Jahrhunderts vorzüglich in Deutschland gepflegt, durch die Kunstliebe der Kaiser und den Reichthum der Klöster mächtig gefördert. Die in Rohheit versunkene Technik erhält durch byzantinische Muster eine strengere Schule. Aber wenn sie sich auch eine bessere und geschicktere Behandlung aneignet, so nimmt sie doch nicht die Starrheit des byzantinischen Styles an. Vielmehr strebt sie überall nach neuem Ausdruck, nach Leben und Bewegung. In der Arbeit des Tutilo fanden sich erst leise Spuren dieses geistigen Aufschwunges, im Laufe des 11. Jahrhunderts dagegen wird derselbe immer mächtiger. Im Bestreben, den Gestalten einen tieferen Ausdruck, den Scenen eine dramatische Lebendigkeit zu verleihen, werden die äusseren formalen Gesetze auf's Neue vernachlässigt, die Verhältnisse des menschlichen Körpers unrichtig und flüchtig aufgefasst, namentlich Köpfe, Hände und Füsse, kurz alle feineren Theile ungebührlich gross und ungeschickt gezeichnet. Man kann deutlich sehen, dass in demselben Maasse der neue Zug nach Wahrheit und Lebendigkeit wächst, als die antiken Traditionen verblassen und der Byzantinismus zurücktritt. Die junge germanische Volksseele regt sich und ringt gewaltig zum Lichte. Ihr genügt es nicht, denselben Gegenstand in vorschriftsmässiger Weise gedankenlos zu wiederholen, sondern sie giebt ihn in immer neuer Fassung, bereichert mit einer Fülle symbolischer Beziehungen, belebt durch den Ausdruck der Empfindung. Was sich aus diesem Streben ergiebt, ist dem inneren Wesen, nicht der äusseren Form nach, ein jugendlicher Naturalismus, der seine eigenen Wege geht und zu ganz besonderen Offenbarungen gelangt. Er stammelt in heftigen, selbst übertriebenen Bewegungen, er arbeitet sich mühevoll ab in den Fesseln einer traditionellen, längst hohl gewordenen Form, und vermag doch das Auge noch nicht für die Natur als das sicherste Vorbild zu erschliessen, weil die Kirche alle Beziehung zum natürlichen Leben abgeschnitten hat, und ihre heiligen Gestalten in einem typischen Gepräge überliefert sind. Aber schon jetzt gewinnt man aus diesen bedeutsamen Anfängen die Zuversicht, dass aus ihnen eine neue grosse Kunst erwachsen muss, sobald die Umstände es gestatten.

Prachtmetalle.

Mit der Elfenbeinschnitzerei ging die Arbeit in kostbaren Metallen Hand in Hand. Die Kirchen wetteiferten mit einander in prächtiger Ausstattung ihrer heiligen Geräthe, besonders des Altars und des Sanctuariums. Die Altartische wurden mit Antependien von getriebenen Metallplatten bekleidet, an welchen Reliefs, Filigranornamente, Schmelzmalereien und kostbare Edelsteine, darunter selbst antike Gemmen und

Kameen, sich zu prachtvoller Wirkung verbanden. So wird uns über die Ausstattung der Abteikirche Petershausen bei Constanz vom Jahre 983 berichtet, dass der Baldachin des Altares auf vier reich geschnitzten mit Silberplatten bekleideten Säulen ruhte, und dass die Bogen desselben mit vergoldeten Silber- und Kupferblechen bedeckt waren. Die Decke des Tabernakels bildete eine vergoldete Kupferplatte mit silberner Täfelung. Den Altartisch schmückte an der Vorderseite ein Antependium von gediegenem Golde mit Edelsteinen bedeckt, an der Rückseite eine silberne Platte mit dem vergoldeten Bilde der Maria. Metallene Säulen fanden sich auch im Chor der Abteikirche von St. Gallen. Für den Dom zu Mainz stiftete ebenfalls gegen Ende des 10. Jahrhunderts Erzbischof Willigis einen Schatz der kostbarsten Gefässe, welche grossentheils in Gestalt von Drachen, Greifen, Kranichen, Löwen gebildet waren. An einem mächtigen mit Goldplatten bekleideten Kruzifix sah man ein aus Gold getriebenes Bild des Gekreuzigten, dessen hohler Körper mit Reliquien und kostbaren Steinen gefüllt war, und dessen Augen durch grosse eingesetzte Karfunkel einen unheimlichen Glanz erhielten. Obwohl die Kostbarkeit solcher Werke den meisten den Untergang gebracht hat, ist manch prachtvolles Kruzifix, manch reich geschmückter Kelch und Aehnliches in den Schätzen der Dom- und Abteikirchen, so wie in den Kunstsammlungen noch zu finden. Das umfangreichste und bedeutsamste Denkmal dieser Art ist die Altartafel aus dem Münster zu Basel, welche neuerdings nach Paris in das Hôtel de Cluny gelangt ist. Sie enthält ganz aus Goldblech getrieben, in fünf von Säulen getragenen Arkaden, die Gestalten Christi, der Erzengel Michael, Gabriel und Rafael und des heiligen Benedikt. Die Haltung ist befangen, doch feierlich und würdevoll, der Ausdruck der Köpfe hat ein starres byzantinisirendes Gepräge, die Gewandung ist mit Ausnahme der des heiligen Benedikt die antike, und zwar in einer etwas gesuchten Zierlichkeit des Faltenwurfs, der namentlich bei Christus sich in den flatternd bewegten Zipfeln bemerklich macht. Zu den Füssen des Erlösers liegen zwei winzige menschliche Figuren, ein Mann und eine Frau in Verehrung hingestreckt: ohne Zweifel die Stifter des Werkes, als welche die Ueberlieferung Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde bezeichnet*). Ueber den Ar-

Altartafel von Basel.

*) Vergl. *W. Wackernagel*, die goldne Altartafel von Basel. Mit Abbildungen. Basel 1857. Dagegen *Kugler's* Zweifel an dieser frühen Zeitbestimmung. (D. Kunstbl. 1857. S. 377.) Ich muss gestehen, dass für mich die Frage, ob 11. oder 12. Jahrhundert, noch keineswegs abgeschlossen und entschieden ist. Das Architektonische und Dekorative scheint mir zum Theil für die frühere, zum Theil für die spätere Epoche zu sprechen. Haltung und Züge der Inschriften bezeugen ent-

kaden sind in Medaillons die vier Kardinaltugenden als weibliche Brustbilder dargestellt, und die übrigen Flächen, die Ränder und Gesimse mit zierlichem Rankenwerk und allerlei kleinen Thiergestalten prächtig ausgefüllt. Der Styl der Figuren an diesem glänzenden Werke steht allerdings nicht in Uebereinstimmung mit der Lebendigkeit und Frische der Elfenbeinarbeiten, was vielleicht als eine Folge der unbehülflicheren Technik zu betrachten. Andere Werke kleineren Umfanges halten die volle Strenge der byzantinischen Auffassung fest.

Schatz zu Essen.

So sieht man im Schatze der Stiftskirche zu Essen ein Kruzifix aus Goldblech, welches gegen Ende des zehnten Jahrhunderts von der Aebtissin Mathildis († 997) gestiftet wurde. Die Hagerkeit des Leibes Christi und der herbe Ausdruck erinnern an byzantinische Kunst. Noch mehr ist dies der Fall bei einem Kruzifix ähnlicher Art, das sich ebendort als Geschenk derselben Aebtissin befindet. Etwas jünger ist daselbst ein noch reicher ausgeführtes Kruzifix ähnlicher Art, um 1054 von der oben erwähnten Aebtissin Theophano gestiftet. Ebenso unverkennbar ist der byzantinische Einfluss an einer sitzenden Statue der Madonna in demselben Schatze, deren strenge Gesichtszüge durch die emaillirten Augäpfel noch starrer werden.

Erzguss.

Neben diesen Prachtarbeiten gewinnt nun auch seit dem Beginn des elften Jahrhunderts der Erzguss eine um so grössere Bedeutung, als er den Uebergang zu umfassenderer monumentaler Anwendung der Plastik bildet. Auch hierin sind es wieder die Deutschen, welche vorangehen und in diesen wie in anderen Zweigen der Kunstübung weithin berühmt werden. Theophilus lobt in seiner Schrift „de artium schedula“ Deutschland als hocherfahren in der Goldschmiedekunst wie im Erzguss. In England kannte und schätzte man im elften Jahrhundert die nach deutscher Weise („opere Teutonico“) hergestellten Metallarbeiten. In der Abteikirche zu Corvey finden wir schon um 990 sechs eherne Säulen, die der Bischof von Verden gestiftet hatte, und zu welchen ein im Kloster befindlicher Künstler Gottfried noch andere sechs arbeitete.

Dieselbe Gegend des alten Sachsenlandes ist es nun, die zu Anfang des 11. Jahrhunderts unter einem kunstsinnigen Kirchenfürsten eine weitere Entwickelung des Erzgusses hervorbringt. Bischof *Bernward* zu

schieden das 11. Jahrhundert, für welches ja auch die Tradition geltend gemacht wird. Dagegen ist die gesuchte Zierlichkeit und absichtsvolle Anordnung der Gewänder, wie mich bedünken will, weit eher dem 12., als dem 11. Jahrhundert beizumessen. Das merkwürdige Monument bedarf immer noch einer gründlicheren Untersuchung, als sie mir in Paris möglich war.

Hildesheim ist einer der ersten unter den damaligen Prälaten Deutschlands, deren gelehrte und künstlerische Bildung thätigen Antheil an der Entwicklung der Plastik wie der Architektur gewinnt. Für den von ihm neuerbauten Dom liess er eine grosse eherne Thür giessen, welche 1015 vollendet wurde und noch jetzt den Haupteingang der Kirche schmückt. Sie giebt auf sechzehn viereckigen, in zwei Reihen angeordneten Feldern auf der einen Seite die Momente der Schöpfungsgeschichte bis zu Kains Brudermord, auf der anderen vier Vorgänge aus der Jugendgeschichte und vier aus der Passion Christi. Bemerkenswerth ist zunächst, dass hier trotz der Nebenordnung der Scenen nicht an eine typologische Beziehung der zusammen geordneten Paare angeknüpft wird. In der Auffassung und Durchführung verfährt der Künstler unter Zugrundelegung antiker Anschauungen völlig naiv. In dieser Hinsicht war es günstig, dass man für die Erzplastik keine byzantinischen Vorbilder besass, denn in Byzanz wurde bei solchen Werken statt des Reliefs die Niellotechnik angewandt. Der Hildesheimer Meister stellt mit wenigen Figuren, aber in lebhaften Motiven den Vorgang deutlich hin. Seine Gestalten bewegen sich in antikem Kostüm, sie sind ohne Verständniss der Form, die Leiber dünn und lang, die Köpfe übergross, die Nasen plump, die Augen glotzend, so dass ein seltsam barbarisches Missverhältniss entsteht. Dabei haben die Gesichter durchaus einen alten, hässlichen, stumpfen Typus, dem jedoch mit der grämlichen Greisenhaftigkeit byzantinischer Gestalten Nichts gemein ist. Hat man dies abstossende Gepräge erst überwunden, so wird man belohnt durch eine Reihe lebendig empfundener Züge, die von frischer Lebensauffassung zeugen. Die verschiedenen Abstufungen von ganz ruhiger Haltung bis zu leidenschaftlicher Bewegung sind mit Glück dargestellt, obwohl die ungefügen Körper dem Gebote der Seele nur mühsam gehorchen. Naive, geradezu der Wirklichkeit entlehnte Züge sind die Eva, welche ruhig dasitzend ihr Kind stillt, während Adam den Acker bearbeitet; ferner bei der Vertreibung aus dem Paradiese die Geberde, mit der sich Eva neugierig umwendet; sodann bei der Ermordung Abels das gewaltsame Niederstürzen des Erschlagenen, während einerseits Kain wieder zum Schlage ausholt und andererseits der Mörder noch einmal dargestellt ist, wie er erschreckt vor der aus Wolken herabreichenden Hand Gottes zusammenfährt. Die Anordnung der Figuren im Raume ist ungleich und bei etwas dürftiger Composition ungenügend, so dass man deutlich den Mangel an Uebung und die Rathlosigkeit einer noch jungen Kunst erkennt. Die Figuren sind stark erhaben gearbeitet, wie sie auch auf gleizeitigen in Metall getriebenen Werken vorkommen; besonders merkwürdig aber erscheint es, dass der Oberleib sammt dem Kopfe meistens

Thür zu Hildesheim.

sich ganz vom Grunde löst und sich dem Beschauer entgegen neigt, wodurch der Mangel an organischem Verständniss der menschlichen Gestalt noch auffallender wird.

Erzsäule zu Hildesheim.

Wie wenig man sich damals über die Gesetze der Reliefbildnerei klar war, wie schwankend man nach einer festen Regel umhertappte, beweist ein anderes von Bernward herrührendes Werk, die ehemals in der Michaeliskirche befindliche, jetzt auf dem Domplatz aufgestellte eherne Säule, welche 1022 errichtet wurde*). Nach Verlust des Kapitäls und eines Kruzifixes, das auf demselben stand, ist die Säule noch jetzt an fünfzehn Fuss hoch und vollständig mit Reliefs bedeckt, welche spiralförmig den Schaft umziehen. Diese schildern in vielen aneinander gereihten Scenen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem, ergänzen also die Lücke, welche auf den Darstellungen der Thür geblieben war. Wenn die Anordnung solcher Säulen im Chore der Kirchen damals nicht selten war, so steht doch eine derartige plastische Ausschmückung derselben ganz vereinzelt da und ist nur durch das Beispiel der Trajanssäule in Rom, welche Bernward aus eigener Anschauung kannte, zu erklären. Wir haben also hier einen neuen merkwürdigen Beleg für die nachhaltige Kraft der antiken Ueberlieferung und für den Eifer, mit welchem damals das gelehrte und künstlerische Deutschland die Antike studirte. Die Bernwardssäule ist in dieser Hinsicht das plastische Seitenstück zu den lateinischen Dramen der Gandersheimer Nonne Roswitha. Auch die Behandlung des Reliefs, abweichend von der an's Dürftige grenzenden Klarheit der Thürsculpturen, schliesst sich der gedrängteren Fülle des römischen Vorbildes an. Die Figuren selbst sind wohl noch roher, als die auf der Thür, während die Auffassung ebenso naiv und zum Theil von ansprechender Lebendigkeit ist. Beide Werke zeigen deutlich, dass es der jungen strebsamen Kunst nur an der Uebung und der strengeren architektonischen Zucht fehlt, die erst da gewonnen wird, wo die Bauthätigkeit die Plastik zu grösserer Betheiligung heranzieht.

Andere Erzwerke.

Dass der Erzguss im weiteren Verlaufe des elften Jahrhunderts in Deutschland schwungvoll betrieben wurde, ohne jedoch erhebliche Fortschritte zu machen, geht aus einer Anzahl erhaltener Werke, die sich in verschiedenen Gegenden finden, hervor. Die Mehrzahl gehört dem nördlichen Deutschland an. So im Dome zu Erfurt die eherne leuchtertragende Statue einer bekleideten männlichen Figur von herber Strenge

*) Ungenügende Abbildungen der Säule bei *Kratz*, der Dom zu Hildesheim. Ein Relief der Thür in charakteristischer Zeichnung bei *Kugler*, Kunstgeschichte, 4. Aufl. I. S. 397.

des Styls. So in der Vorhalle des abgebrochenen Doms zu Goslar der prächtige, aus Erzplatten zusammengefügte Altar, welcher von vier knieenden männlichen Gestalten getragen wird, von ähnlich harter und starrer Behandlung*). Zu gleicher Zeit entfaltet sich dagegen das Dekorative oft zu hoher Anmuth und Feinheit, wie in den beiden Kronleuchtern des Doms zu Hildesheim aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, und vorzüglich in dem prachtvollen siebenarmigen Leuchter der Stiftskirche zu Essen, dessen reiche Arabesken an Schönheit und Adel des



Fig. 118. Von der Domthür zu Augsburg.

Styles in erster Reihe unter allen romanischen Werken dieser Art stehen. Weiter besitzt Süddeutschland in den Flügelthüren des Doms zu Augsburg ein bedeutendes Denkmal des Erzgusses, obwohl dasselbe offenbar nicht mehr in ursprünglicher Weise, sondern etwa aus zwei Werken willkürlich zusammengesetzt vorhanden ist, die dem Anfange des elften Jahrhunderts angehören. Man sieht einzelne leicht verständliche Darstellungen

*) Abb. in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 143 und in *Mithoff's* Archiv für Niedersächs. Kunstgesch. Abth. III, Taf. 7.

aus dem alten Testamente, namentlich die Erschaffung des Adam und der Eva (Fig. 118), Simsons Sieg über den Löwen und über die Philister; dann aber mehrere räthselhafte Figuren und endlich einzelne Thiergestalten und phantastische Gebilde, wie Löwen, Kentauren u. dgl. Die Darstellungen, im Ganzen 32 in vier Reihen vertheilte, sind in flachem Relief behandelt, zwar noch ohne Verständniss des menschlichen Organismus, mit gar zu grossen Köpfen und Händen; aber die Bedingungen des Reliefstyles sind entschieden besser begriffen und klarer befolgt, als an den Hildesheimer Arbeiten, während die Antike mit einer gewissen Einfachheit fast mehr im Sinne der alterthümlich griechischen als der römischen Kunst aufgefasst ist, und in manchem frischen Motive der Bewegung und der Geberde ein naives Naturgefühl sich bemerklich macht*). Diese wenigen Beispiele müssen uns, wie so oft, eine reiche Zahl von untergegangenen Denkmalen ersetzen.

Erzarbeit in Italien.

Von den übrigen Ländern ist es nur Italien, welches einige grössere Werke des Erzgusses bietet. In den meisten Fällen verzichten dieselben jedoch vollständig auf plastischen Schmuck, indem sie nach byzantinischer Weise die Darstellungen durch Niellen in eingelegten Silberfäden vorziehen. Nur am Hauptportal von S. Zeno zu Verona sieht man in vielen mühsam verbundenen getriebenen, nicht gegossenen Platten eine Anzahl von Reliefdarstellungen, von denen die älteren des linken Portalflügels von höchster Rohheit und Styllosigkeit sind und den Beweis liefern, wie weit damals die Bildnerei Italiens hinter der deutschen zurückstand.

Steinsculptur.

Wenig lässt sich endlich von der gleichzeitigen Steinsculptur sagen, die erst mit der reicheren Ausbildung der Architektur im folgenden Jahrhundert zu grösserer Bedeutung gelangen sollte. In Frankreich führte der Drang nach bildnerischer Thätigkeit zu der wunderlichen Unsitte, in Ermangelung anderer Stellen die Kapitäle der Säulen mit geschichtlichen Darstellungen zu überladen. Abgesehen davon, dass hierdurch die klare Charakteristik der baulichen Form als solcher zerstört wurde, konnte auch die Plastik durch solch enges Zusammendrängen nicht gewinnen. Verwirrte Compositionen, gezwungene und selbst verschrobene Bewegungen, verbunden mit barbarischem Ungeschick der Körperauffassung, waren die unausbleiblichen Folgen. Reiche Beispiele liefert die Vorhalle der Abteikirche St. Benoit-sur-Loire (nach 1026 erbaut). — Unter den selbständigen Werken der Steinsculptur, welche dieser

*) Sehr charakteristische Abbildungen zweier Figuren in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 150 f. — Das Ganze giebt *F. J. v. Allioli*, die Bronzethür des Doms zu Augsburg. 1853. Vergl. *Sighart*, Gesch. d. bild. Künste im Königr. Bayern. München 1862.

Epoche zuzuschreiben sind, stehen an stylistischer Durchbildung zwei Reliefplatten im Münster zu Basel, ehemals einem Altar angehörend, obenan. Auf der einen sieht man, durch Säulenarkaden getrennt, sechs Apostelgestalten, auf der andern vier Darstellungen aus der Martergeschichte des heiligen Laurentius und Vincentius. Der Styl ist noch streng antikisirend, die Gestalten sind würdevoll, die Motive der Gewandung klar und wohlverstanden, die Compositionen der kleinen Scenen voll Bewegung und Leben. Ungleich strenger sind die Reliefgestalten des Erzengels Michael und zweier Heiligen in der Michaelskapelle der Burg Hohenzollern.

Holzsculpturen.

Von Arbeiten in Holz sind besonders zu nennen die Hochreliefs an den Pfeilern der Nischen des nördlichen Portals von St. Emmeram in Regensburg. Dieselben enthalten eine grossartige, jedoch überaus herbe und strenge Darstellung des thronenden Christus, an dessen Fussschemel sich Abt Reginward (1049—64), in der Geberde der Verehrung in einem Medaillon als Brustbild hat anbringen lassen. Ausserdem die heiligen Emmeram und Dionysius in bischöflichen Gewändern, in demselben starren unlebendigen Style, die Gewänder jedoch wie an der Gestalt Christi sorglich in feine Parallelfalten gelegt, dabei vollständig bemalt und schon als eins der ältesten Denkmale der mittelalterlichen Polychromie von Wichtigkeit.*) Dem Ausgange des Jahrhunderts scheint sodann auch die hölzerne Flügelthür am nördlichen Portal von Maria auf dem Kapitol in Köln anzugehören. In kräftigem Relief ist hier eine Anzahl von Scenen aus der Geschichte Christi vorgeführt, deren unentwickelt roher Styl mit der wohlverstandenen Ornamentik des Rahmenwerkes auffallend contrastirt.

2. Das zwölfte Jahrhundert.

Aufschwung der Plastik durch die Architektur.

Wenn bisher die Plastik der romanischen Epoche in den selbständigen kleineren Werken, welche ihre Thätigkeit vorzüglich in Anspruch nahmen, sich frei bewegen konnte, und selbst bei grösseren Arbeiten nur in loser Verbindung mit den baulichen Schöpfungen stand, so wird sie nun im Laufe des 12. Jahrhunderts überwiegend von der Architektur in Anspruch genommen und dadurch einer anderen Bestimmung, einer neuen Entwicklung entgegengeführt. Der Grund dieses Umschwunges liegt in den allgemeinen Kulturerscheinungen der Zeit, die eine wachsende

*) *Sighart* a. a. O. S. 105 bringt eine Abbildung des Christus. Als Regierungszeit des Abtes R. giebt er S. 61 seines Buches 1059—63, S. 104 dagen 1049—61 an. *F. v. Quast* in seinem Aufsatz im D. Kunstbl. 1852, S. 175 spricht irriger Weise von Steinreliefs.

Bewegung der Geister in immer ausgedehnteren Kreisen erkennen lassen. Die abendländische Welt wird von mächtigen Strömungen ergriffen und fortgerissen; die religiöse Begeisterung gewinnt in den Kreuzzügen einen phantastischen Ausdruck; das Ritterthum geht seiner Blüthe, das Bürgerthum einer selbständigen Entfaltung entgegen. Die höheren Interessen des Lebens dringen in weitere Kreise; der gesteigerte Verkehr mit dem Orient führt dem Abendlande neue Anschauungen zu; der Handel sucht und findet neue Wege; Alles regt und entfaltet sich mit jugendlicher Lebenskraft. Die Nationen bilden im gesteigerten Wechselverkehr ihre Eigenthümlichkeit schärfer und charaktervoller aus, und diese kräftigere Selbständigkeit giebt allen künstlerischen Werken ein neues Gepräge. Freilich kommt dies in erster Linie der Architektur zu Gute. Sie wird mehr noch als vorher die führende, die tonangebende unter den Künsten: denn die grossen, neu entwickelten Volkstypen mussten naturgemäss zunächst in den Werken derjenigen Kunst, welche vorzugsweise die allgemeinen Ideen der Zeiten und der Massen zu verkörpern berufen ist, ihren Ausdruck gewinnen. Aber diese Umgestaltung macht sich sofort auch an den Arbeiten der Bildnerei geltend. Die grössere Lebendigkeit des Wollens, das Streben nach reicheren Formen, welches die architektonischen Werke fortan kraftvoller gliederte, mannichfacher schmückte und besonders eine ganz neue Entfaltung des Portal- und Façadenbaues hervortrieb, konnte nicht ohne die lebhafteste Betheiligung der Plastik zur Verwirklichung kommen. Früher hatte man die bunte Farben- und Goldpracht des Inneren — das Erbe byzantinischer und altchristlicher Kunst — dazu für genügend erachtet. Jetzt verlangte man nach einer dem baulichen Organismus sich unmittelbarer anschliessenden, oder vielmehr aus ihm hervorwachsenden Dekoration. Jene alten Prunkstoffe wurden darum nicht aufgegeben, aber doch auf einen gewissen Kreis von Aufgaben eingeschränkt, der sogar durch die Rückwirküng der architektonisch gewordenen Bildnerei eine Bereicherung und neue Belebung empfing. Aber es wurde nunmehr auf eine gediegene monumentale Plastik in Stein und in einem bildsamen, sich steinartig erhärtenden Stuck ein ganz anderes Gewicht gelegt. Die Altäre, die Kanzeln, die Schranken, welche den Chor von den übrigen Räumen trennen, werden in dieser Weise ausgeführt und mit Sculpturen reich geschmückt. An den Taufbrunnen tritt die Steinplastik mit dem Erzguss in die Schranken. Endlich bieten die stattlicheren Portale, ja die gesammten Façaden, oft auch die Chorseiten der Kirchen dem Bildhauer reichen Anlass zur Bethätigung.

Schranken der Entwicklung.

Man würde indess irren, wenn man glaubte, dass diese vielseitige Thätigkeit schon bald zu einer höheren Vollendung der plastischen Werke

geführt habe. Vielmehr sollte erst das dreizehnte Jahrhundert die reifen Früchte dieses Aufschwunges erndten. Man darf sogar behaupten, dass die Plastik des 12. Jahrhunderts der des vorigen Zeitraums in Schönheit, Würde, Gefühl für die körperliche Form und ihre naturgemässe Bewegung keineswegs überlegen war. Vielfach fällt sie in Ungeschick und Starrheit, ja in äusserste Rohheit und Barbarei zurück. Selbst der seelenlose Byzantinismus erobert sich noch einmal, wenn auch vorübergehend, gewissen Einfluss. Dennoch ist der Gewinn, den die Plastik aus ihrer neuen Stellung davonträgt, nicht gering anzuschlagen. Vor Allem lernt sie sich gegebenen Raumverhältnissen anschliessen und in gleichmässiger Composition sich architektonischen Gesetzen fügen. Wie wenig sie das in der vorigen Epoche vermochte, zeigten uns die im Einzelnen oft trefflich ausgeführten Elfenbeintafeln, deren Reliefs in willkürlichster Weise über die gegebene Fläche wie durch Zufall ausgestreut waren. Wie mühevoll und vergeblich man nach einem Gleichgewicht der Anordnung rang, erkannten wir an den Thüren zu Hildesheim und zu Augsburg. Es war daher hohe Zeit für die Plastik, dass sie in eine strenge architektonische Schule genommen wurde, um darin ihr eigenes Gesetz wiederzufinden. Wie schwer es ihr auch jetzt oft wurde, alle Schätze dunkler Symbolik, mit der sie sich beladen hatte, mit dem klaren Rhythmus eines Bauwerkes in Einklang zu bringen, das zeigen manche Portale und Façaden, die in demselben Maasse den künstlerischen Sinn abstossen, als sie den Mystiker in Entzücken versetzen; das beweist auch die noch oft wiederholte Unart, die Kapitäle der Säulen mit ganzen geschichtlichen oder symbolischen Scenen zu überladen. Man erkennt darin den Drang einer tief erregten Kunst, Alles auf einmal zu sagen und ja Nichts von allen anvertrauten Geheimnissen zurückzuhalten. Erst in der folgenden Epoche sollte auch für diese überströmende Fülle architektonisch und plastisch Rath geschaffen werden.

Wandlung der Plastik.

Aber noch ein anderer Vortheil erwuchs der Bildnerei. Da sie mit einer Architektur zusammenwirken musste, die sich von der Antike nunmehr befreit und für jedes Glied ihres Körpers eine neue, durchaus eigenartige und charaktervolle Form geschaffen hatte, so wäre eine in bisheriger Weise antikisirende Plastik damit unvereinbar gewesen. Innere wie äussere Nothwendigkeit trieben also zu einer dem baulichen Organismus parallel laufenden Umgestaltung der Bildnerei hin. So kommt es, dass die Gestalten derselben zwar auch fernerhin einen antikisirenden Anklang behalten, aber doch in der Empfindung wie im Einzelnen der Form sich der Tradition freier gegenüberstellen. Es ist jetzt erst vollständig ein neuer Geist, der in den Bildwerken sich regt und jene Umprägung bewirkt, die wir im vollen Sinne des Wortes romanisch nennen. Der Unterschied

lässt sich in allem Einzelnen der Gewandung, des Affekts, der Körperauffassung nachweisen. Alles das ruht noch auf antikem Grunde, aber durchweg sind Veränderungen eingetreten, die den antiken Nachklang stark übertönen. Die Körper sind gedrungener, resoluter, die Gewänder theils einfacher, theils mit einem sichtlichen Streben nach Zierlichkeit und neuen Motiven oft flatternd bewegt und mit Details überladen, die Geberden und Bewegungen athmen eine frische, naive Lebendigkeit. Das Alles führt aber noch nicht zu einem höheren Adel der Auffassung, zu einer reineren, bewusstvollen Durchbildung der Form. Vielmehr stehen in dieser Hinsicht die Werke des 12. Jahrhunderts, wie gesagt, nicht selten tiefer als die früheren. Dennoch ist der Fortschritt ein unverkennbarer.

Deutschland.

Halten wir Umschau über die Leistungen dieser Zeit, so werden wir zwar immer noch Deutschland an der Spitze finden, aber auch die übrigen Völker betheiligen sich fortan vielseitiger und durchgreifender an der Entwicklung. Dem Anfange dieser Epoche gehört zunächst das Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen*), eine merkwürdige und grossartige Composition, die Kreuzabnahme enthaltend (Fig. 119).

Relief der Externsteine.

Es ist an einer Felswand in der Nähe eines grottenartigen Heiligthums ausgehauen, dessen Einweihung im Jahre 1115 wahrscheinlich auch die Entstehung des Bildwerkes bezeichnet. Trotz arger Zerstörung wirkt es noch immer ergreifend durch die eigenthümliche Energie der Auffassung. Voll Empfindung ist namentlich die Stellung der Maria, welche das herabsinkende Haupt ihres Sohnes mit den Händen stützt und ihr eigenes, jetzt zerstörtes Gesicht voll Schmerz und Liebe dagegen lehnt. Sonne und Mond sind in antiker Charakteristik in Medaillons dargestellt; der Künstler lässt sie durch Weinen ihr Mitgefühl lebhaft bezeugen. Die Haltung des Johannes, der seine Theilnahme gleichfalls äussert, ist allerdings befangen; aber seine Verbindung mit der Gruppe der Uebrigen zeugt von einem entwickelten Sinn für Rhythmus und Gleichgewicht, wie denn in dieser Hinsicht die Composition Bewunderung verdient. Nicht ganz klar ist die Bedeutung der Gestalt, welche über dem Querbalken des Kreuzes mit der Siegesfahne erscheint: vielleicht Gott Vater, der die Seele Christi in Gestalt eines Kindes auf dem Arme trägt. Der untere Theil der Composition ist so arg zerstört, dass unsere Abbildung ihn fortgelassen hat. Er scheint zwei menschliche Gestalten, von einem Drachen umringelt, enthalten zu haben. Das wären also die von der Sünde umstrickten Urältern der Menschheit, welche durch Christi Kreuzestod erlöst werden.

*) Vergl. *Massmann*, der Externstein in Westfalen.



Fig. 119. Relief der Externsteine.

Anderes Westfälische.

In den angrenzenden Gegenden Westfalens lassen sich mehrere andere Werke nachweisen, welche zwar an Umfang und Bedeutung ungleich geringer sind, in ernster Strenge des Styles und in Klarheit architektonischer Anordnung jedoch verwandt. An der Kirche zu Erwitte sieht man im Bogenfelde eines Portals den Sieg des Erzengels Michael über den Drachen, eine Composition von grossartigem Schwung und guter räumlicher Anordnung, während ebendort an einem anderen Portal das Brustbild Christi mit den Symbolen der Evangelisten Johannes und Matthäus von strengerer typischer Behandlung ist. Aehnlich findet man ihn, jedoch mit sämmtlichen Evangelisten-Symbolen, am Nordportale des Domes zu Soest. Selbst unscheinbare Dorfkirchen erhalten in dieser

Zeit plastischen Portalschmuck, wenn auch in rohem Styl, wie zu Obertudorf bei Paderborn zwei ungeheuerliche Löwenfiguren an den weit vorspringenden Kämpfern und darüber am Thürsturz Christus zwischen den puppenartigen thörichten und klugen Jungfrauen. Weit besser, in lebendigeren Motiven und glücklicher Raumfüllung ist das Relief einer Anbetung der Könige an der Pfarrkirche zu Beckum. An dem nördlichen Hauptportal der Kirche zu Balve zeigt sich Christus in einem von zwei Engeln gehaltenen Medaillon thronend, von grosser Lebendigkeit der Auffassung, während ebendort am südlichen Portale ein Relief des Gekreuzigten mit Johannes und Maria von geringer und roher Arbeit ist. Ferner bezeugt eine Anzahl von Taufsteinen mit reicher plastischer Ausschmückung den lebhaften Betrieb der Bildnerei in diesen Gegenden. So in der Kirche zu Freckenhorst, inschriftlich vom Jahre 1129, mit schwerfälligen Darstellungen aus dem Leben Christi. Aehnlich, aber besonders herb und typisch in der Behandlung der Taufstein in der Kirche zu Aplerbeck, und ganz derselbe wiederholt in der katholischen Kirche zu Bochum; andere mit den Darstellungen der Apostel in den Kirchen zu Elsen und zu Boke, vorzüglich aber in ungleich edlerem Styl in der Kirche zu Beckum. Endlich mögen noch als weitere Zeugnisse für die Regsamkeit der Bildnerei dieser Epoche die beiden Ecksäulen in Chor der Kirche zu Erwitte hervorgehoben werden, in harter selbst roher Ausführung mit Reliefgestalten von Engeln geschmückt, welche die Jakobsleiter hinauf- und hinabsteigen.

Rheinische Werke.

Geringer an Zahl und Bedeutung sind die plastischen Werke in den weiter westlich gelegenen Gegenden. Wie wenig man um diese Zeit selbst in Köln leistete, beweisen mehrere Bildwerke aus St. Pantaleon im Museum daselbst und die Figuren am Portalbogen von St. Cäcilia. Ebenso sind zu Remagen die Sculpturen am Portal des Pfarrhofes roh und in unklarer Phantastik behandelt. Nicht minder schwerfällig und herb zeigen sich die Reliefs am Taufstein der Schlosskirche zu Pont-à-Mousson bei Metz in Lothringen, welche mehrere Taufscenen und die Predigt Johannes des Täufers enthalten. In den benachbarten Gegenden der Niederlande sind die Sculpturen der Kathedrale von Tournay beachtenswerth. Am Portale des nördlichen Kreuzarmes sieht man den Sieg der Tugenden über die Laster in einem harten, schweren Style, doch nicht ohne Leben dargestellt.

Sächsische Plastik.

Ungleich wichtiger sind dagegen die plastischen Werke des sächsischen Gebietes. Zwar fehlt es auch hier nicht an Arbeiten, welche mit schwerfälliger Rohheit das typische Stylgepräge der Zeit wiederholen, wie die derben untersetzten Figuren an der Vorhalle des Domes zu

Goslar, und die nicht minder unbehülflichen, auf dem Rücken von Propheten stehenden Reliefgestalten der Apostel am Taufsteine des Domes zu Merseburg; ferner die älteren unter den symbolischen Bildwerken an der Busskapelle in der Kirche zu Gernrode. Dagegen entwickelt sich bald ein besserer Styl und eine lebhaftere Empfindung an einer Reihe von Stuckreliefs im Innern der Kirchen, wobei die leichtere Technik an dem bildsameren Materiale ohne Zweifel günstig mitgewirkt hat. Die ältesten unter diesen sind wohl die noch streng behandelten Gestalten Christi und der Apostel, welche sitzend an der Brüstung einer westlichen Empore der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt angebracht sind.*) Bei aller Strenge des Styls herrscht doch grosse Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Gewänder, und die Gestalten sind in lebhaften Motiven der Bewegung gegen einander gewendet. Entwickelter sind schon die ebenfalls sitzenden Reliefgestalten Christi und zweier Apostel an der nördlicher Brüstung des Chors der Kirche zu Hamersleben, und in ähnlicher Weise, wenn auch noch etwas typisch in Ausdruck, Stellung und Gewändern, doch schon in flüssigeren Linien durchgeführt die ebenfalls sitzenden Gestalten Christi, der Maria und der Apostel an den beiden Seitenwänden des Presbyteriums in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.**) Selbst am Aeussern der Kirchen empfahl sich das bequemere Stuckmaterial zur Verwendung, wie das Nordportal von St. Godehard zu Hildesheim beweist, dessen Darstellung Christi und der Bischöfe Godehard und Bernward gleich den vorigen Werken um die Mitte des zwölften Jahrhunderts ausgeführt sein wird. Das grossartigste Denkmal ist aber die plastische Ausschmückung der Michaelskirche derselben Stadt, die wahrscheinlich dem Umbau von 1186 angehört. Hier sieht man an beiden Seitenwänden des Chores die überlebensgrossen Gestalten Christi und der Maria sammt den Aposteln in reichen Nischen unter Baldachinen stehen. Der Styl entfaltet sich nochmals zu einer fast herben Strenge, die sich in der reichen und etwas gesuchten Detaillirung der Gewänder mühsam mit einem Hauch freieren Lebens zu verbinden sucht; aber die Gesammtwirkung ist eine architektonisch-feierliche und hochbedeutsame. An der inneren Seite dieser Scheidewände sieht man die Bogenzwickel einer kleinen, offenen Galerie in sinnreicher Anordnung mit schwebenden Engelgestalten ausgefüllt, die wieder ein lebendiges Zeugniss von dem architektonischen Sinn in der Bildnerei dieser Epoche ablegen. Endlich sind sämmtliche Bogenlaibungen

*) Abbild. in meinem Grundriss der Kunstgesch. S. 353.

**) Eine treffliche Abb. in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 138.

der Arkaden des Langhauses auf's Reichste mit Stuckornamenten bekleidet, und auf den prachtvoll dekorirten Kapitälen erheben sich im Seitenschiff grosse Heiligengestalten mit Spruchbändern, ebenfalls streng und herb im Styl, aber die glänzende Ausstattung dieses grossartigen Denkmals würdig abschliessend. Die sinnige Verwendung schwebender Engel mit ausgebreiteten Flügeln kehrt sodann in grossartiger Fassung an den Arkaden der Kirche zu Hecklingen, ebenfalls aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, wieder. Bemerkenswerth ist, dass das klare künstlerische Streben die sächsische Schule, ähnlich wie die westfälische Plastik, vor der abstrusen Phantastik, die wir in den Bildwerken anderer Gegenden finden werden, bewahrt zu haben scheint. Um so leichter bricht sich hier ein freier künstlerischer Humor Bahn, wie z. B. in den Reliefs an der Aussenseite des Chors der Kirche zu Königslutter, wo die Momente der Hasenjagd dargestellt und schliesslich dahin parodirt sind, dass die beiden verfolgten Hasen den Jäger überwältigen, niederwerfen und ihm schadenfroh die Hände zusammenbinden.

Plastik in Bayern.

In Süddeutschland sind es in erster Linie die bayrischen Lande, welche sich an einer reicheren Uebung der Plastik betheiligen*). Während es auch hier nicht an Werken einer schlichten und klaren, aber das typisch Hergebrachte nicht überragenden Behandlung fehlt, erhebt sich gegen Ausgang der Epoche mit einer gewissen drangvollen Energie das Streben in grösseren Bilderkreisen eine Fülle symbolischer Beziehungen auszubreiten. Neben mancherlei dunklen christlichen Anspielungen gewinnen, wie es scheint, die halbverschollenen Gestalten der alten nordischen Sagen ein neues dämonisches Leben und mischen sich mit jenen Anschauungen zu einer Phantastik, die in unkünstlerischem Durcheinander ihre wilden Aphorismen planlos über Portale und Façaden der Kirchen hinstammelt**). Ein Prachtstück dieser Art ist das Portal von St. Jakob zu Regensburg, eine Stiftung schottischer Mönche, wohl nach 1184 ausgeführt. In künstlerischer Hinsicht sind diese Werke von auffallender Rohheit und völligem Mangel eines frischeren Lebensgefühls. In Regensburg finden wir aus etwas früherer Zeit (um 1140) an den symbolischen und heraldischen Figuren der Donaubrücke einen merkwürdigen Beweis von der vielseitigen Thätigkeit, welche man damals von der Bildnerei verlangte. Ein geringerer Nachklang der Phantastik von St. Jakob in

*) Zahlreiche Notizen in *Sighart's* Mittelalt. Kunst in der Erzdiöz. München-Freising (Freising 1856) u. in desselben Verf. Gesch. d. bild. K. im Königr. Bayern, S. 177—199. Den hinzugefügten Abbildungen mangelt die genaue Charakteristik.

**) Vergl. die treffenden Bemerkungen in *A. Springer's* Ikonographischen Studien in d. Mittheil. d. Wiener Central-Comm. 1860. No. 2.

Regensburg zeigt sich an der Façade der Kirche von Göcking, die als Filiale des Schottenklosters wohl von dort aus ihre Bauleute empfing*). Die wirre Anordnung, in welcher sich hier christliche Gestalten mit phantastischen Thier- und Menschenfiguren kreuzen, liefert einen neuen Beweis, wie der bildnerische Trieb der Zeit den engen Rahmen romanischer Portalanlagen zu überwuchern anfängt. Dagegen drängt sich am Hauptportale der Klosterkirche zu Windberg, bis 1167 erbaut, das reiche plastische Leben in die Ornamentik der Kapitäle zusammen, und lässt im Bogenfelde die Maria inmitten der beiden Stifter klar hervortreten. Aehnliche Portalsculpturen zeigen die Kirche zu Ainau, wo Christus inmitten von fünf Heiligen erscheint, und wo zugleich im Relief der Einzug Christi nach Jerusalem in derben Figuren aber glücklicher Bewegung und lebendigem Ausdruck vorkommt; zu Biburg (Christus als Richter umgeben von seltsamen Thiergestalten), die Münsterkirche zu Moosburg (Christus sammt Maria, dem heiligen Castulus und zwei Wohlthätern der Kirche, Heinrich dem Heiligen und Bischof Adalbert von Freising, kurze, derbe Gestalten in schlichter Gewandung und streng architektonischer Haltung). Völlig in's Ornamentale läuft die Darstellung eines Kampfes mit dem Drachen am Portal der Peterskirche zu Straubing (und ganz dasselbe an der Kirche zu Altenstadt) aus, so dass hier wie bei manchen Initialen der Manuscripte die Figuren fast nur die Bedeutung kalligraphischer Schnörkel haben.

Freising.

Spricht alles dies für eine besonders regsame Phantastik in der bayrischen Sculptur, so muss die grosse Säule in der Krypta des Doms zu Freising geradezu als das Prachtstück dieser Richtung bezeichnet werden**). Vom Fusse bis zum Kapitäl ist das Ganze in ein Gewirr von menschlichen Gestalten, Drachen und anderen ungeheuerlichen Zusammensetzungen aufgelöst, eine wahre Martersäule für die gelehrte Auslegung. Man sucht diese Gebilde, welche inschriftlich von einem Meister Luitprecht herrühren, durch altnordische Sagen zu erklären, eine Deutung, die um so ansprechender scheint, da gleichzeitig im südlichen Deutschland die Erneuerung germanischer Sagenkreise in der Dichtung beginnt und uns neben manchem Anderen im Nibelungenliede das Hauptwerk unserer ältesten nationalen Poesie geschaffen hat. Aus diesem vergleichenden Hinblick ergiebt sich denn auch, wie viel günstiger, weil freier und von kirchlichen Rücksichten ungehemmt, der Dichter jenem Stoffgebiete gegenübertrat als der Plastiker. Ebenso unfrei verhielt sich der Bildhauer in

*) *Sighart*, Kunst in Bayern, S. 187, mit Abbildung.

**) Abbild. bei *Sighart*, a. a. O. S. 182 u. 183.

den seltenen Fällen, wo er weltliche Gegenstände zu behandeln hatte. So in dem Reliefbilde Kaiser Friedrichs I. im Kreuzgange von S. Zeno bei Reichenhall, einer noch äusserst rohen Arbeit, und nicht viel besser, wenngleich bewegter in dem Bilde desselben Kaisers, seiner Gemahlin Beatrix und des Bischofs Adalbert neben dem Portal des Domes zu Freising.

Schwäbische Plastik.

Ausser diesen Arbeiten Bayerns, in welchen die Fülle symbolischer Beziehungen die künstlerische Bedeutung weit überragt, lassen sich zunächst in Schwaben einige plastische Werke dieser Epoche nachweisen. Am Portal der Kirche von Alpirsbach, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, sieht man die beliebte Darstellung des thronenden Christus in einem von lebhaft bewegten Engeln gehaltenen Medaillon. Sodann ist an der Johanniskirche zu Gmünd, die wohl schon dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört, eine Menge von winzigen Reliefbildern nicht bloss an den Portalen, sondern über die ganze Façade, ja selbst an den Mauerflächen des südlichen Seitenschiffes verstreut. Christus am Kreuz am westlichen Portal und an der Südseite, darunter die beiden Marieen und Johannes, letzterer den Kopf wie zum Ausdruck des Kummers auf die Hand stützend, dann die thronende Maria mit dem Kinde, das nach einem von der Mutter dargereichten Apfel greift. Vergeblich sucht aber die Empfindung in solchen Einzelzügen durchzudringen. Die ganzen Gestalten sind unglaublich embryonisch und puppenhaft. Gleich daneben sieht man aber Kentauren, Hirsche, Vögel, Fische, blasende Jäger, die mit ihren Hunden einen Hirsch verfolgen, offenbar von denselben Händen gemeisselt, aber von einer Frische und Lebendigkeit der Bewegungen, die den stärksten Gegensatz gegen die Starrheit der übrigen Gestalten bilden. Die begleitenden architektonischen Formen sind von höchster Eleganz.

Schweizer Sculpturen.

In der Schweiz ist die überaus reiche Ausstattung des Grossmünsters von Zürich sowohl im Innern als in zahlreichen gegliederten Pfeilern, wie im Aeussern an dem nördlichen Hauptportal ein Beweis von der Lebendigkeit des plastischen Sinnes, aber zugleich von der Schwerfälligkeit und Phantastik der Auffassung. Etwas später, im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, schliesst sich die noch reichere Ausstattung des dortigen Kreuzganges daran, die an buntem Reichthum kaum ihres Gleichen hat*). Es ist hier wie an anderen Orten kaum möglich, der Plastik in ihren wunderlichen Quersprüngen zu folgen. Abenteuerliche Missgestalten, Drachen und Ungeheuer aller Art wechseln mit Jagdscenen und possenhaften Darstellungen, Alles in einem ziemlich rohen, aber mit Anstrengung nach Leben

*) Vgl. Mitth. d. Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. I. Heft 5 u. 6.

und Bewegung ringenden Style. Von Symbolik ist hier nirgends die Rede, selbst historische Scenen kommen nur ausnahmsweise vor, wie der schlafende Simson, welchem Delila die Locken abschneidet; alles Andere scheint übermüthige Steinmetzenlaune. Ungefähr derselben Zeit werden die Portalsculpturen der Stiftkirche zu Neuchâtel angehören, zwei Heilige in barbarisch rohem Styl, daneben knieend eine barock-phantastische Teufelsgestalt. Hier mögen denn auch die dekorativen Bildwerke des Münsters zu Basel angeschlossen werden, die freilich schon dem 13. Jahrhundert angehören. Am Aeusseren des Chores sieht man reiche Friese mit humoristischen Darstellungen aus der Thierfabel; im Innern sind die Säulen des Chorumganges mit naiven Scenen aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe geschmückt.

Grabsteine.

Eine besondere Gattung von Denkmälern, die in der Folge von grosser Bedeutung für die Entwickelung der Plastik werden sollten, die Grabsteine, sind in dieser Epoche nur ausnahmsweise künstlerisch durchgeführt. Man begnügt sich häufig, nur ein Kreuz in die Platte zu graviren, und erst selten versucht man die Gestalt des Verstorbenen in eingeritzten Linien oder in flachem Relief darzustellen. Der letztern Art ist der angebliche Grabstein der Plektrudis am Chor von St. Maria im Capitol zu Köln; ferner das Denkmal Wittekinds in der Kirche zu Enger in Westfalen, jedenfalls erst gegen Ausgang der romanischen Epoche, wohl nicht vor dem 13. Jahrhundert entstanden, mit jugendlichem Kopf, dessen Augen ehemals durch Edelsteine bezeichnet wurden, in langem streng behandelten Gewande, das Ganze ehemals bemalt. Ferner in der Kirche zu Freckenhorst eine weibliche Gestalt in fein gefaltetem Gewande; im Dom zu Würzburg der Grabstein des Bischofs Gottfried von Hohenlohe (starb 1198), noch hart und steif, mit geringem Naturgefühl und sehr schwacher Zeichnung des Kopfes wie der Gewandung; endlich in St. Thomas zu Strassburg das Grabmal des Bischofs Adaloch, mit schwerfälligen figürlichen Darstellungen geschmückt.

Erzguss.

Neben der Steinsculptur nimmt auch jetzt der Erzguss in Deutschland eine wichtige Stelle ein, denn er knüpft nicht blos an die technischen Leistungen der vorigen Epoche an, sondern weiss für sich, namentlich in Anordnung und Gliederung des Ganzen, die Ergebnisse der neuen Zeit zu verwerthen. Schon im Anfange des Jahrhunderts erlangen in den westlichen Gegenden die Künstler von Dinant solchen Ruf in Arbeiten des Erzgusses, dass in den anstossenden Provinzen Frankreichs die Erzgiesser lange Zeit Dinandiers genannt wurden. Ein bedeutendes Werk dieser Schule ist das Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich, welches

gegen 1112 durch *Lambert Patras* von Dinant gegossen wurde.*) Das Becken ruht, mit Anspielung auf das eherne Meer im Vorhofe des salomonischen Tempels, auf zwölf ehernen Stieren, die symbolisch auf die Apostel hinweisen. Der Bauch des Beckens ist mit fünf Reliefscenen geschmückt, welche durch ausführliche Inschriften erläutert sind. Man



Fig. 120. Vom Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich.

sieht Johannes, wie er Busse predigt, die Zöllner, dann Christus tauft, ferner die Taufe des Hauptmanns Cornelius und endlich die Bekehrung des Philosophen Kraton durch Johannes den Evangelisten (Fig. 120). Vergleicht man diese Werke mit den um ein Jahrhundert früheren Thüren von Hildesheim, so ist der Fortschritt unverkennbar gross. Der Reliefstyl ist nach seinen wesentlichen Bedingungen erkannt und mit künst-

*) Gute Abb. in Didron's Ann. arch. Bd. V. u. VIII.

lerischer Einsicht behandelt; die Bewegungen sind schlicht und sprechend, der Styl der Gewänder ein frei antikisirender und nur die Köpfe nehmen noch nicht an der frischen Lebendigkeit des Uebrigen Theil. Ein ähnliches nur kleineres Werk des zwölften Jahrhunderts ist das Taufbecken im Dom zu Osnabrück, das in fünf Relieffeldern die Taufe Christi im Jordan und die Apostel Petrus und Paulus in Brustbildern enthält. Auch hier ist der Styl ein fein und selbständig antikisirender, aber in den Figuren, namentlich in dem Engel, der mit dem Tuche zum Abtrocknen hastigen Laufes herbeieilt, spricht sich ein erregtes Naturgefühl aus. Die Thätigkeit sächsischer Giesser wird aller Wahrscheinlichkeit nach durch zwei für den slavischen Osten gearbeitete Erzthüren bezeichnet. Das ältere scheint die Korssunsche Thür der Sophienkirche zu Nowgorod zu sein, durch einen Meister *Riquinus* auf Befehl des Bischofs Alexander von Plock und des Erzbischofs Wichman von Magdeburg vermuthlich zwischen 1152 und 1156 gefertigt. In mehreren Scenen werden Sündenfall und Erlösung dargestellt, dazu anderes Figürliche als Ausfüllung hinzugefügt. Die andere Thür, die sich am Dom zu Gnesen befindet, besteht aus zwei Flügeln von ungleicher Mischung und Arbeit, und schildert in achtzehn umrankten Feldern das Leben des heiligen Adalbert, ebenfalls in ziemlich typischer Behandlung. Hieher gehört ferner der eherne Löwe auf dem Domplatze zu Braunschweig, 1166 errichtet, ein Werk, dessen straffe Bildung bei aller Strenge nicht ohne Naturgefühl ist. Andere bedeutende, allerdings überwiegend dekorative Arbeiten des Erzgusses sind der Leuchterfuss im Dom zu Prag*) und besonders die prachtvollen Kronleuchter dieser Zeit, welche gleich den früheren das himmlische Jerusalem vordeuten sollten. Vorzüglich elegant durchgeführt und schön erhalten ist der Kronleuchter in der Abteikirche zu Komburg, von vollendeter Schönheit des Ornamentalen, der herrlichen Arabeskenranken, in deren verschlungenen Blättern allerlei Gethier sich voll Leben bewegt; dagegen die getriebenen Figürchen der Apostel in den Thürmen und die Brustbilder der Propheten unentwickelt und starr. Trotzdem datirt das Prachtwerk, wie der Styl der Ornamentik lehrt, vom Ende der romanischen Epoche. Von gleicher Pracht ist der um 1165 von Friedrich I. und seiner Gemalin in das Münster zu Aachen gestiftete Leuchter, der jedoch seinen statuarischen Schmuck verloren hat. In diese Verbindung gehört denn auch, obwohl gewiss erst im Anfange des 13. Jahrhunderts entstanden, das prächtige eherne Taufbecken des Doms zu Hildesheim, ein grossartiges, an symbolischen Bezügen reiches Denkmal der alten

Kronleuchter.

*) Vergl. Mittelaltl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst. I. Taf. 35.

dortigen Giesserhütte. Es ruht auf den kräftigen Gestalten der vier Paradiesesflüsse, durch Urnen charakterisirt, aus welchen Wasser fliesst. An dem Becken selbst sind die vier Kardinaltugenden, die Evangelisten und die vier grossen Propheten dargestellt; daneben der Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer, Josua's Durchgang durch den Jordan, die Taufe Christi, und das Bild des die Madonna verehrenden Stifters. Auf dem Deckel sieht man ebenfalls verschiedene Scenen, unter anderen Magdalena, die Füsse Christi trocknend, und das Tränken der Durstigen neben sonstigen Werken der Barmherzigkeit, die wieder dem Grundgedanken verwandt sind. Der Styl ist durchaus herb und typisch in herkömmlich romanischer Weise, die Ausführung sorgfältig und gediegen.

Bronzene Grabplatten.

Der Erzguss findet nun auch bisweilen bei Grabplatten Anwendung. Eins der frühesten Beispiele ist das Denkmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben im Dom zu Merseburg, wahrscheinlich nicht lange nach seinem Tode (1080) gefertigt. Der Verstorbene ist in flachem Relief dargestellt, die Züge typisch in strenger Fassung, die Gewandung reich und gleich den Augäpfeln ehemals mit Edelsteinen geschmückt. Die übrigen vorhandenen Werke dieser Art gehören ebenfalls dem sächsischen Gebiete. Es sind bischöfliche Grabdenkmale von schlichter, mehr handwerklicher Ausführung, eins in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, zwei andere im Dom zu Magdeburg.

Die vereinzelten plastischen Werke in Holz sind eben so wenig für die Entwickelung der Bildnerei von Bedeutung, wie die Elfenbeinschnitzereien, die im Ganzen keine neue Stufe während dieser Epoche ersteigen.

Prachtmetalle.

Dagegen macht sich an den Arbeiten der Goldschmiede allerdings ein neuer Geist in der Auffassung und Durchführung der Aufgaben bemerklich. Am wenigsten freilich gilt dies von den zahllosen fabrikmässig hervorgebrachten metallenen Kruzifixen und ähnlichen kleinen Werken, welche durch den antiquarischen Sammeleifer unserer Tage momentan zu einer ästhetisch nicht zu rechtfertigenden Verehrung gekommen sind, einer Verehrung, über welche die harmlosen Verfertiger dieser handwerklichen Erzeugnisse sich am meisten wundern würden. Dagegen giebt es fortan prachtvolle Reliquienschreine, die in architektonischer Weise angelegt und mit aller dekorativen Pracht des romanischen Styles ausgestattet werden. Sie nehmen bei der architektonischen Strömung der Zeit die Gestalt kleiner Gebäude an, deren Seiten durch Säulchen und zierliche Bögen gegliedert werden. In den Arkaden finden die Gestalten Christi, der Maria, der Apostel und besonders des Heiligen, dessen Gebeine der Kasten bergen soll, ihren Platz, sie selbst gleich allem Anderen aus kostbaren Metallplatten getrieben. Auf dem Dach sieht man ähnliche

Gestalten in flacherem Relief oder legendarische Scenen in Medaillons. Alle Flächen werden durch reiches Ornament und durch eingelegte Emaillen, sowie Edelsteine und antike Gemmen verschwenderisch geschmückt. Der Hauptsitz dieser Arbeiten scheint das Rheinland gewesen zu sein, denn die dortigen Kirchen bewahren noch jetzt die grösste Anzahl solcher Prachtstücke. Das Figürliche an ihnen bleibt aber durchweg typisch unentwickelt und starr, obwohl die Mehrzahl dieser Prunkstücke dem Ausgange der romanischen Epoche angehört. Eins der grossartigsten ist der Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln, um 1198 angefertigt: zwei ebenfalls sehr stattliche ebendort in S. Marien in der Schnurgasse: andere in S. Ursula und in S. Severin; ferner in der Kirche zu Deuz der Heribertskasten: Mehreres von grossem Interesse in der Kirche zu Siegburg: einer der prachtvollsten im Schatze des Münsters zu Aachen, der Schrein Karls des Grossen. Sodann im Dom zu Osnabrück die beiden Reliquiarien der heiligen Crispinus und Crispinianus; im Dom zu Hildesheim der Schrein des h. Godehard. Von verwandter Arbeit sind sodann die prächtigen Antependien, deren die Kirche zu Komburg eins der reichsten, schönsten und besterhaltenen vom Ende der romanischen Epoche besitzt. Doch liegt hier der Nachdruck auf den überaus eleganten Emaillen, welche aus ornamentalen Mustern von grosser Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit bestehen: dagegen sind die getriebenen Reliefligürchen des thronenden Christus und der Apostel typisch starr und byzantinisirend. (Das Glanzwerk deutscher Goldschmiedekunst, das Antependium von Kloster-Neuburg bei Wien, verzichtet ganz auf plastischen Schmuck und gehört daher nicht hierher.)

Frankreich.

Unter den übrigen Ländern nimmt Frankreich nächst Deutschland die erste Stelle ein. Auch hier leiten die höheren dekorativen Ansprüche, welche die Architektur erhebt, zu einer umfassenderen Anwendung der Plastik hin. Zuerst tritt dies in den südlichen Provinzen hervor, wo die zahlreichen antiken Ueberreste den Sinn für plastische Form weckten und die Hand der Werkleute früh zu reichen dekorativen Leistungen anregten.

Plastik im Süden.

In der Regel galt es hier, mit der zierlichen Pracht der häufig bei Neubauten benutzten antiken Bruchstücke zu wetteifern, und das geschah in einem Style, der allerdings in Auffassung der Form dem byzantinischen Typus sehr nahe steht, in der Composition und gesammten Durchführung aber sich antiken Sarkophagsculpturen anschliesst. Zu den umfangreichsten Werken dieser Art gehört die plastische Ausschmückung der Façade von St. Gilles, unweit Arles in der Provence gelegen. Der 1116 angefangene Bau zeigt die reichste Verwendung antiker Bruchstücke, marmorner Säulen mit fein ausgeführten korinthischen Kapitälen, die ebenfalls in

St. Gilles.

antikisirender Weise durch Architrave verbunden sind. Letztere bilden ein breites horizontales Band, welches sich über die ganze Façade hinzieht und an den drei Portalen als Thürsturz eintritt. Dies ganze Band ist in voller Ausdehnung als ununterbrochener Relieffries behandelt, welcher im Geiste antiker Sarkophagreliefs die Leidensgeschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem, der den Thürsturz des nördlichen Portales bedeckt, bis zur Auferstehung am südlichen Portale enthält; wobei in sinnreicher Anordnung das Abendmahl und die Fusswaschung Petri die Breite des Hauptportales einnehmen. Da der Künstler für die Kreuzigung eines höheren Raumes bedurfte, so brachte er diese im Bogenfelde des südlichen Portales an, fügte dem entsprechend in dem nördlichen die thronende Maria mit dem Kinde bei, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, und gab dem Hauptportale die Darstellung des Weltrichters inmitten der vier Evangelistensymbole. Endlich stellte er an den unteren Wandfeldern der Façade in Nischen, welche von kanellirten Pilastern eingerahmt werden, die fast lebensgrossen Statuen der zwölf Apostel auf. Letztere, in einem strengen feierlichen Style und in antiker Gewandung mit hartem aber zierlich feinem Gefält, erinnern in überraschender Weise an die Apostel der Michaelskirche zu Hildesheim. Ist in ihnen das Typische, Strenge vorherrschend, so entwickeln dagegen die kleinen Reliefdarstellungen an den Architraven die ganze Frische und Lebendigkeit dieser Epoche; zwar nicht in den noch conventionell behandelten Köpfen, wohl aber in den Geberden und Bewegungen der Körper. Scenen wie die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, die Fusswaschung Petri, die Geisselung und die Kreuztragung sind voll sprechenden dramatischen Ausdrucks. Es giebt kaum einen lehrreicheren Beleg für den Kampf des neuerwachten Naturgefühls mit der starren überlieferten Form, zugleich auch für das wachsende Geschick zu klarer Anordnung eines grossen architektonisch-plastischen Ganzen als dies grossartige Werk.

Arles. Ungefähr gleichzeitig (angeblich um 1154, aber doch wohl gleich dem vorigen erst in den späteren Decennien des zwölften Jahrhunderts ausgeführt)*) sind die ebenfalls umfangreichen und wichtigen Sculpturen an der Façade von St. Trophime in Arles. Dem Anfange des zwölften Jahrhunderts dagegen werden die umfangreichen Bildwerke zugeschrieben,

Moissac. welche in der Abtei Moissac, nordwestlich von Toulouse, sich erhalten haben. An den Säulenkapitälen des Kreuzganges sieht man nicht blos die

*) Dass auch im Mittelalter die plastische Ausschmückung der Kirchen oft erst später dem vollendeten Gebäude hinzugefügt wurde, wird in manchen Fällen ausdrücklich bezeugt und muss in vielen anderen ebenfalls angenommen werden.

wichtigsten Vorgänge aus dem alten und dem neuen Testamente, sondern auch zwischen phantastischen Ungeheuern verschiedene Märtyrerlegenden dargestellt; an den Pfeilern die lebensgrossen, streng aber sorgfältig in weissem Marmor durchgeführten Reliefbilder von Heiligen. Ausserdem in der Vorhalle des Hauptportals friesartig angeordnete Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, darunter die vier Kardinaltugenden auf der einen, und die beiden Todsünden Geiz und Wollust auf der andern Seite, dazu nachdrückliche Schilderungen der Sündenstrafen und der Höllenqualen. Sodann an den Portalpfosten die Apostelfürsten Petrus und Paulus und zwei Propheten dicht neben mehreren aufrecht einherschreitenden Löwinnen. Alle diese Werke zeugen von grosser Frische und energischer Lebendigkeit. Geringer und roher ist im Tympanon der thronende Christus inmitten der vier Evangelisten und der vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse. Es scheint indess nicht nöthig, diesen Theil der Arbeit darum für früher zu halten; vielmehr wiederholt sich dasselbe Verhältniss an der Façade von St. Gilles und in manchen andern Fällen, so dass es scheint, als ob man zuweilen geringeres Gewicht auf solche typisch wiederkehrende Darstellungen gelegt habe, deren Ausführung man untergeordneten Händen überliess, während die interessanteren und mannichfaltigeren historischen Scenen den geschickteren Künstlern vorbehalten blieben. Bemerkenswerth ist, dass in diesen westlichen Gegenden, wo der antike Einfluss zurücktritt, die Klarheit und Harmonie der provençalischen Denkmäler einem phantastischeren, wilderen Wesen weichen muss. So namentlich an dem Portal der Kirche zu Souillac und, mit grossartiger Auffassung verbunden, am Hauptportal der Abteikirche zu Conques, welches eine der umfangreichsten Darstellungen des jüngsten Gerichts enthält. Diese Werke geben indess zugleich weitere Belege dafür, dass in den verschiedenen Schulen Frankreichs gleichzeitig mit bedeutendem Erfolge das Streben hervortritt, für die tiefsinnigen symbolisch-historischen Gedankenkreise, welche die Zeit bewegten, eine möglichst klare Anordnung in architektonischem Rahmen zu gewinnen. Diese Gabe war, wie wir sahen, den deutschen Schulen bis hierher versagt und sollte erst durch französische Anregung in der folgenden Epoche geweckt werden.

Souillac.

Conques.

Je weiter nach Westen, desto überschwänglicher wird der Geist dieser Darstellungen. Zu den Hauptwerken zählt in den Gegenden des alten Aquitanien die Façade von Notre Dame zu Poitiers vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Hier ist zwar durch grosse und kleine Arkaden, die sich auf plumpen Säulen in mehreren Geschossen wiederholen, eine übersichtliche architektonische Gliederung gegeben, aber alle Flächen an Kapitälen, Friesen, Archivolten sind mit einer solchen Fluth von

Plastik im Westen.

Poitiers.

Arabesken in überaus derber plastischer Ausführung übergossen, dass das Auge wie in einem Irrgarten phantastischer Blumen gefangen wird und sich zwingen muss, den selbständigen Bildwerken Aufmerksamkeit zuzuwenden. Zunächst sind über den drei grossen Bogenöffnungen des unteren Geschosses an möglichst ungeeignetem Platze Reliefdarstellungen vom Sündenfall bis zur Verkündigung Mariä, der Heimsuchung und Geburt Christi in ziemlich verwirrter Anordnung über die ganze Fläche hingestreut. Das Relief ist derb, die Gestalten schwer, die Gewandung in einem harten Style behandelt und doch regt sich, wenn auch in eckigen Bewegungen, ein energisches Naturgefühl. Züge, wie die Wärterin, welche, während sie das neugeborne Christuskind waschen hilft, sorglich nach der im Bette liegenden Mutter umschaut, stehen nicht vereinzelt da. Darüber folgen in zwei Arkadenreihen, unten sitzend, oben stehend, die Gestalten der Apostel und zweier Bischöfe in hartem, strengem Styl aber zierlicher und scharfer Gewandbehandlung; ganz oben am mittleren Giebel in einem vertieften ovalen Felde Christus, umgeben von den Evangelistenzeichen. Auch hier spricht das umrahmende Beiwerk, zierliche Filigran in Stein, so vorlaut mit, wie an den übrigen Theilen der Façade, die dadurch mehr ein Werk der Goldschmiedekunst als der Architektur erscheint. Noch reicher muss ursprünglich die plastische Ausschmückung der Kathedrale von Angoulême gewesen sein, die nicht allein in verwandter Anordnung und ähnlichem Style zahlreiche Gestalten von Aposteln und Heiligen und im oberen Mittelfelde die Gestalt des Weltrichters zeigt, sondern auch daneben eine ausgedehnte Darstellung des jüngsten Gerichts enthält, welche das Auge sich freilich mühsam aus den zerstreuten Reliefs der ganzen Façade zusammenlesen muss.

Angoulême.

In der Auvergne liegen einige Beispiele dekorativer Plastik vor, die gleich der Architektur dieser Gegend eine nahe Beziehung zum Styl der Provençe bekunden, obwohl sie den dortigen Werken in technischer Ausführung nachstehen. Das Bedeutendste ist hier das südliche Portal der Kathedrale zu Clermont, dessen Pfosten mit Reliefbildern von heiligen Gestalten bekleidet sind, und dessen Thürsturz in giebelartiger Erhöhung ein Relieffries mit der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und der Taufe Christi im Jordan schmückt. Die schöne Anordnung des Ganzen und die lebendige Art der Darstellung erinnern an die Werke von St. Gilles. Im Bogenfelde sieht man in strenger Auffassung den thronenden Christus von zwei Seraphim umgeben. Besonders klar durchgebildet ist sodann der Styl der plastischen Decoration an den mit Stuck bekleideten Kapitälen im Chor der Kirche von Issoire, offenbar vom Ende des Jahrhunderts.

Clermont.

Ueberaus reich entwickelt sich sodann die Plastik an den burgundischen Kirchen. Hier steht die Kathedrale von Autun mit den grossartigen, aber wilden Compositionen im Bogenfelde des Hauptportals (um 1150) oben an. Das Bogenfeld ist mit der Darstellung des jüngsten

Autun.

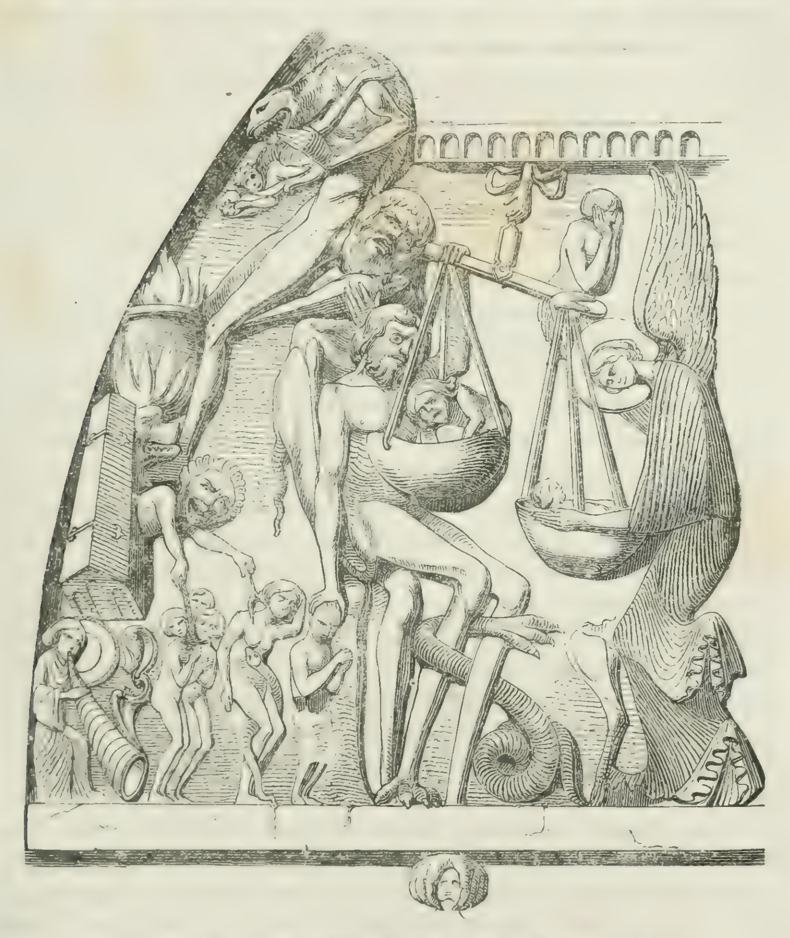


Fig. 121. Vom Portal der Kathedrale zu Autun.

Gerichtes angefüllt, dabei mehrere grauenhaft wilde kolossale Teufelsgestalten, welche die Figürchen der Verdammten packen und martern (Fig. 121). Sanct Michael, ebenfalls von übertriebener Körperlänge, wägt eine Seele und schützt dieselbe gegen die vereinten Anstrengungen von zwei Dämonen, welche die andere Seite des Wagbalkens herab zu

drücken suchen. Die Kunst erhebt sich in diesen Scenen zu einer ergreifenden Grossartigkeit, die freilich im Sinne der Zeit im Gewande dämonischer Phantastik auftritt. Der Meister dieses Bildes nennt sich *Gislebertus*. Dieselben langen Gestalten in fein gefältelten, schematisch behandelten Gewändern, mit flatternd bewegten Zipfeln finden wir an den bedeutenden Bildwerken der Abteikirche von Vezelay. Am Hauptportale sieht man die feierliche Gestalt des thronenden Christus sammt den Aposteln, begleitet von einer Menge kleinerer Darstellungen. Auch hier erkennt man, wie die Künstler dieser Gegend nach einer neuen Auffassung der heiligen Gestalten ringen und dadurch einem neuen, mit Phantastik seltsam gepaarten Schematismus verfallen. An den Kapitälen im Innern der Kirche ergeht dieselbe überschwängliche Richtung sich in einem ungleich derberen mehr naturalistischen Style.

Vezelay.

Denkmäler der franz. Schweiz.

An diese Gruppe reiht sich auch, was in der französischen Schweiz von plastischen Werken dieser Epoche gefunden wird. Die dortigen Monumente folgen der mehr in Frankreich als in Deutschland vorkommenden Unsitte, die Kapitäle mit figürlichen Darstellungen von selbständiger Geltung zu bedecken. Noch vom Ausgange des 11. oder doch aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts rühren die derartigen Sculpturen der Kirche zu Grandson. Thier- und Menschenfiguren, Löwen, Adler, fratzenhafte Masken wechseln mit einer thronenden Madonna und einem S. Michael, der den Drachen tödtet; Alles in derber Behandlung und roher, ungefüger Auffassung. Wilder regt sich eine losgelassene Phantastik an den Kapitälen der Abteikirche von Payerne, wo namentlich allerlei Kampfscenen mit sichtlicher Lust am Leidenschaftlichen, Dramatischen aufgenommen sind. Endlich tritt derselbe ungebärdige Styl in Form einer heftigen Reaction an den ähnlichen Arbeiten der Kirche Notre Dame de Valère zu Sion hervor. Hier herrschen an Kapitälen und Deckplatten figürliche Darstellungen vom barocksten Charakter, theils symbolischen, theils historischen, theils phantastischen Inhalts: Drachen, welche kleine menschliche Figürchen verschlingen, ein Höllenrachen, aus welchem Fische hervorgehen, die ebenfalls Menschen hinabwürgen, dann wieder der thronende Christus in der hässlichsten Missgestalt nebst anbetenden Engeln, endlich Schlangen, Löwen, Adler, Böcke, zum Theil in den verschrobensten Stellungen. Diese Arbeiten werden der Spätzeit des 12. Jahrhunderts angehören. Vom Ende desselben, wenn nicht vielmehr vom Anfange des 13. Jahrhunderts, datirt die überaus reiche Ornamentik der Kathedrale von Genf. Sie bedeckt sämmtliche Kapitäle der reich mit Säulchen gegliederten Pfeiler und verbindet mit hoher Eleganz des korinthisirenden Blattwerks eine seltsame Rohheit alles Figür-

liehen.*) Neben einer ganzen Folge von historischen Darstellungen, Abraham, Melchisedech, Christus, den Marien am Grabe u. A., sieht man allerlei phantastische Gestalten, wie die Sirene, die Chimaera, die sogar durch Inschrift dem ungelehrten Beschauer bezeichnet wird, ferner Vögel, Drachen, Greifen und andere monströse Bildungen. Die überschwängliche Lust an solchen Schöpfungen contrastirt wunderlich mit dem überaus mangelhaften Formensinn. Diese reiche Dekoration findet sich jedoch nur an den unteren Theilen; alles Obere, die Gewölbdienste und Triforien, zeigt an den Kapitälen das conventionell wiederkehrende frühgothische Blattschema.

Werke im mittlern Frankreich.

Höchst ausgezeichnet ist endlich die plastische Schule, welche sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in den mittleren Provinzen, im Herzen Frankreichs entwickelt. Sie hängt zusammen mit dem neuen Aufschwunge, den die Architektur dort gleichzeitig nimmt, und aus welchem in kurzer Frist die glänzendste Schöpfung des Mittelalters, der gothische Styl, hervorgehen sollte. Die architektonische Richtung ist hier von so überwiegender Energie, dass auch die Plastik mehr als sonstwo sich dem herrschenden Gesetze der Architektur fügen muss, ja geradezu die Sclavin ihrer gestrengen Herrin wird. Und doch sollte gerade aus dieser tiefen Unterordnung in kurzer Zeit die Befreiung und Neubelebung der Bildnerei hervorgehen. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Richtung sind die Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Chartres. Hier sieht man zum ersten Male an den drei verbundenen Portalen jenes grossartige System einer vollständigen plastischen Ausschmückung, welches nachmals den Portalen des frühgothischen Styles eine unvergleichliche Pracht verleihen sollte. Aber man bemerkt auch, wie die Bildhauer noch mit den völlig verschiedenen Grundbedingungen des romanischen Styls zu kämpfen haben. Das Bogenfeld des Portales bot den einzigen genügenden Platz und es wurde denn auch in herkömmlicher Weise mit der Darstellung des thronenden Christus ausgefüllt, der hager und steif zwischen den vier hastig bewegten Evangelistensymbolen erscheint. Darunter in vier Abtheilungen die vier Apostel, ebenfalls in hergebrachter Auffassung und etwa in der zierlichen und sorgfältigen Behandlung, wie sie in den provençalischen Sculpturen uns entgegen trat. Die ganze Fülle von historischen Darstellungen, die bei jenen südlichen Bauten so glücklich über die Architrave ausgebreitet ist, wussten die Künstler hier nur an den Kapitälen anzubringen, die wie ein breites Band sich über die Säulen und Pfeiler gleichmässig fortziehen. Hier sieht man in kleinen plumpen

Chartres.

*) Abbild. bei *Blavignac*, Hist. de l'archit. sacrée etc. Atlas Taf. 65 — 73.

Figürchen das Leben Christi, besonders die Jugendgeschichte und die Passion geschildert. Da man aber das Bedürfniss fühlte, diesen fries-



Fig. 122. Von der Façade der Kathedrale zu Chartres.

artigen Darstellungen einen kräftigen Abschluss zu geben, so krönte man sie mit einer Reihe kleiner Rundbögen, die ihrerseits wieder mit durchbrochenen Giebelgalerien und Thürmchen belastet sind. Die französische

Unsitte, die Kapitäle zu passiven Trägern geschichtlicher Darstellungen zu machen, wurde also hier in ein vollständiges System gebracht, und beide Künste, zu beider Nachtheil, mit einander vermischt. Noch augenfälliger war dies aber an den untern Theilen der Portale der Fall. Hier sind unmittelbar an teppichartig geschmückten Säulenschäften auf willkürlich angebrachten Consolen überlebensgrosse Gestalten männlicher und weiblicher Heiligen, meistens mit reichgeschmückten Diademen gekrönt, angebracht (Fig. 122). Ueber ihren Häuptern sind ebenso willkürlich an den Seitenportalen Baldachinarchitekturen angebracht, welche dem Säulenschaft ganz äusserlich angeklebt erscheinen. Man sieht, wie die Plastik sich hier der Architektur gewaltsam aufgedrängt hat. Dafür wird aber das Leben ihrer Gestalten selbst versteinert, sie sind zu einem integrirenden Theile der Architektur geworden und lehnen so passiv ausdruckslos an ihren Säulen wie in den ägyptischen Tempelvorhöfen die Priestergestalten an ihren Pfeilern. Starr, typisch, säulenartig in die Länge gezogen mit überzierlichem Parallelgefält des Gewandes, das in seiner tiefen Unterschneidung an die Kanellirungen von Säulenschäften erinnert, die Füsse gleichmässig neben einander und abwärts gesenkt, erinnern sie an die primitiven Bildwerke auf Leichensteinen. So stehen sie da nicht wie gekrönte Fürsten, sondern wie eine Schaar von commandirten Dienern, mit derselben gesenkten Kopfhaltung, denselben schmal zusammengedrückten Schultern, derselben vorschriftsmässigen Haltung der Arme und wagen nicht sich zu rühren, weil jede freie Bewegung sie mit den Nachbarn und mit der Architektur in Conflikt bringen würde. Während aber die Körper so in regungsloser Starrheit das äusserste Mass byzantinischer Strenge noch überschreiten, versucht die Kunst sich an den Köpfen schadlos zu halten. Zwar vermag sie noch nicht, ihnen den lebendigen Ausdruck von Empfindung zu geben, wohl aber strebt sie nach dem Gepräge des Individuellen, und zwar auf dem Wege einer selbständigen Naturauffassung. Denn hier zum ersten Male begrüsst uns in der mittelalterlichen Kunst, die bis dahin die antike Kopfbildung, freilich zu äusserster Stumpfheit herabgesunken, festgehalten hatte, wie ein erstes Lächeln des Frühlings das germanische Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen. Freilich noch schüchtern, mit geneigter Haltung, die Augen bisweilen niedergeschlagen, die feinen Lippen zum Lächeln verzogen, wie im Ausdruck demüthiger Verlegenheit. Aber aus dieser bescheidenen Haltung weht uns ein neuer Geist entgegen wie aus den ächten archaischen Gebilden der griechischen Kunst, die ebenfalls die Vorboten einer herrlichen Blüthezeit waren. Unwillkürlich werden wir an die Statuen des Tempels von Aegina erinnert, aber der Vergleich zeigt sofort auch den

Gegensatz. Denn dort war alles schon vom Gefühl organischen Lebens durchdrungen und nur die Köpfe verhielten sich noch starr und ausdruckslos: hier dagegen regt sich das neue Leben zuerst in den Köpfen, während der übrige Körper in schematischer Gebundenheit von den Fesseln der Architektur umfangen wird.

S. Denis.

Weniger gut erhalten und neuerdings durch gründliche Wiederherstellung stark ergänzt sind die Sculpturen an der Façade der Abteikirche von St. Denis bei Paris. Da sie dem durch Abt Suger aufgeführten 1140 eingeweihten Baue angehören, so sind sie für die Datirung dieser Werke von Wichtigkeit. Am südlichen Portal haben die Pilaster in zierlichen Arabeskenranken eine Darstellung der 12 Monate, im Bogenfelde sieht man eine legendarische Scene: am Nordportal sind die Zeichen des Thierkreises, an der Hauptpforte das Weltgericht, alles aber so stark restaurirt, dass ein Urtheil über den Styl nicht mehr gestattet ist. Besser sind die Sculpturen am Nordportale des Querschiffes erhalten, welches ohne Zweifel noch vom Baue Sugers herrührt, der gleich nach 1140 begonnen und in wenig mehr als drei Jahren vollendet wurde. Die Statuen von fürstlichen Personen an den beiden Wänden zeigen die volle Strenge des Styles, und dieselbe Auffassung herrscht in den Reliefs des Bogenfeldes. Ungleich bedeutender jedoch ist das Hauptportal am südlichen Seitenschiffe der Kathedrale von le Mans, eins der reichsten und prachtvollsten der gesammten romanischen Kunst. Es ist im Styl den Werken von Chartres zu vergleichen, steht aber auf einer höheren Stufe der Entwicklung, so dass es dem Ausgange der romanischen Epoche zugerechnet werden muss. So sind die Kapitäle in der elegantesten und freiesten Umbildung der korinthischen Form ausgeführt, selbst die Deckplatten mit zierlichstem Laubwerk, die Schäfte der Säulen, auf denen die Figuren stehen, wie in Chartres, reich variirt mit bunten Mustern. Alles Uebrige dagegen ist der freien Sculptur vorbehalten. Auf den Kapitälen stehen zehn säulenartig starre Gestalten in antiken Gewändern mit mannigfachen Motiven, aber durchaus in trocknem parallelen Gefält, starr und gezwungen in Haltung der Köpfe und der Leiber. Dennoch bricht auch hier in den schlanken Verhältnissen und mehr noch in dem Typus der Köpfe mächtig die Ahnung eines neuen Lebens hervor, das nur noch zu abhängig von der Architektur ist. Man erkennt Petrus und Paulus, dann andere Heilige, endlich Könige und Königinnen, schon voll Jugend und bei aller Strenge doch von einem Hauche seelenhafter Anmuth umspielt. Am Thürsturz sitzen in einer kleinen Säulengalerie die zwölf Apostel, kurze, schwere, gedrungene Gestalten, die wiederum beweisen, dass der gesammten Sculptur dieser Zeit keine festen Gesetze

Le Mans.

für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte. Darüber im Bogenfelde streng und feierlich der thronende Christus mit den vier grossen Evangelistensymbolen, die wieder wunderlich heftig sich geberden. Auch das ist ein stehender Zug in der Plastik der Zeit, welche in ihrer naiven Weise durch lebhafte Bewegungen die göttliche Inspiration der Evangelisten anzudeuten wünschte. Endlich sind sämmtliche vier Archivolten, welche das Tympanon umrahmen, mit Bildwerken bedeckt: an der inneren bilden Engel, Weihrauchgefässe schwingend, einen feierlichen Kreis um die Gestalt des Erlösers; an den folgenden ist die ganze Lebensgeschichte Christi in klaren einfachen Reliefs naiv und nicht ohne Leben erzählt. Die ganze Anordnung bildet einen bedeutenden Fortschritt gegen jene von Chartres.

Bourges.

Noch glänzender entwickelt, bei ganz verwandter Anlage, ist das Portal am südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Bourges, wohl dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts angehörend. Die üppigste romanische Ornamentik ist über alle Theile ausgegossen. An den Seitenwänden sind wieder sechs Statuen von Heiligen und fürstlichen Personen, in demselben starren, unentwickelten Style angebracht. Wir sehen daraus, wie viel man sich auf diese neue Erfindung zu Gute that und wie lebhaft man die eigenthümliche, mehr architektonische als plastische Schönheit zu schätzen wusste. An den Kapitälen der unsäglich reich behandelten Säulchen sind wieder kleine Reliefscenen, die in lebendigem, aber noch durchaus romanischem Styl den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, und eine Reihe anderer Momente aus der heiligen Geschichte schildern. Am Thürsturz sieht man die steifen, kurzen Gestalten der Apostel, ganz wie in le Mans, darüber im Tympanon ebenso wie dort Christus mit den Evangelistensymbolen, an den Archivolten verehrende Engel und Heilige in kleinen Figürchen, so dass am ganzen Portal kein Fleckchen unverziert ist. (Der segnende Christus am Mittelpfeiler wurde erst später hinzugefügt.) Alle Theile dieses prachtvollen Portales haben noch die alte reiche Bemalung. — Etwas einfacher ist das Portal des nördlichen Seitenschiffes, das bei völlig gleicher Anlage mehr architektonische Dekoration in elegantem spätromanischem Style, dagegen weniger selbständige Plastik zeigt. Im Bogenfelde thront die Madonna in steifer Haltung, aber doch nicht ohne stille Anmuth, von schwebenden Engeln verehrt. An den Wänden sieht man jederseits nur eine Statue in demselben starren alterthümlichen Style. Beide Portale, sowie jenes von le Mans, sind durch vorgebaute Vorhallen geschützt, eine Anlage, die sich auch in der folgenden Epoche erhielt und später zu überschwenglicher Anwendung der Plastik veranlassen sollte.

Paris.

Aus derselben Richtung ist der plastische Schmuck am südlichen Portal der Façade von Notre Dame zu Paris hervorgegangen, mag derselbe bei dem 1163 begonnenen Neubau bereits entstanden, was mir wahrscheinlicher dünkt, oder von einem anderen Baue dahin übertragen sein. In einem gedrückten Spitzbogenfelde, welches später den beiden anderen Portalen zu Liebe überhöht worden ist, thront die von Engeln, einem König und einem Bischof verehrte Madonna. Die Gestalten haben ganz den herben, peinlich detaillirenden Styl der Façadensculpturen von Chartres. Darunter sieht man in kleinen strengromanischen Reliefs die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige.

Andere Werke dieser Schule.

Der Styl aller dieser Werke ist so übereinstimmend, dass er nur als Ergebniss derselben Schule betrachtet werden kann. Von dem Aufschwunge und dem bedeutenden Einfluss dieser Schule giebt aber eine Reihe anderer völlig verwandter Werke eine lebendige Anschauung. Hierher gehören vor allen die Sculpturen an der Kathedrale zu Angers, welche die westliche Grenze dieses Styles zu bezeichnen scheinen; ferner diejenigen an den Kirchen zu St. Loup und zu Rampillon südöstlich von Paris, endlich mehrere Statuen vom Portal der ehemaligen Abteikirche Corbie, jetzt in der Krypta zu St. Denis, welche etwa die äusserste nordöstliche Grenze der Verbreitung dieser Schule bezeichnen mögen. Wir sehen denselben also in bedeutender Ausdehnung gerade in denjenigen Gegenden zur Alleinherrschaft gelangt, welche zugleich die Träger einer neuen Entwicklung der Architektur werden sollten. Aber während diese in rastlosem Fortschritt in wenigen Decennien alle Grundzüge des gothischen Bausystems ausgeprägt hatte, verharrte die Plastik etwa von 1140 bis gegen Ende des Jahrhunderts hier bei demselben starren seltsamen Styl. Man wird diese Thatsache, die mit der rastlosen geistigen Bewegung der Zeit so auffallend zu contrastiren scheint, aus demselben Grunde erklären müssen, der zugleich das lange Festhalten an der romanichen Ornamentik veranlasste. Die damaligen Meister, Architekten und Plastiker in einer Person, waren so ausschliesslich erfüllt von dem Drange nach einer neuen constructiven Entfaltung, nach einer durchgreifenden Umgestaltung des gesammten architektonischen Werkes, dass sie für alle bloss dekorativen Elemente sich lange Zeit mit den hergebrachten Formen begnügten. Der Augenblick war noch nicht gekommen, wo die neue Architektur, nach Feststellung des Ganzen, zu einer Generalrevision aller einzelnen Theile schritt und diese, darunter vorzüglich die Portale, den gesteigerten Bedürfnissen entsprechend umgestaltete. Bis dahin suchte man nur das überlieferte romanische Gerüst des Portalbaues reicher zu entwickeln und in möglichst umfassender und möglichst klarer Verthei-

lung der plastischen Zierden eine Entfaltung, die freilich, wie wir gesehen, vor einzelnen Rückfällen, z. B. in den historiirten Kapitälen zu Bourges, nicht sicher war. Aber der neue Geist harrte schon vor der Thüre auf den geeigneten Moment, um auch die Plastik mit einem bis dahin ungeahnten Leben zu durchdringen.

Nördliche Provinzen.

Gegen den plastischen Reichthum der südlichen, westlichen und mittleren Provinzen steht der Norden, namentlich die Normandie, erheblich zurück. So energisch die bauliche Thätigkeit dort gepflegt wird, so herb und fast trocken bleibt der Charakter der Bauwerke, und selbst in der Spätzeit des Jahrhunderts mag man zu reicherer Ausschmückung lieber ein Spiel mit geometrischen Mustern, als mit den Gestalten des organischen Lebens anwenden. Doch kommen bisweilen an Säulenkapitälen figürliche Darstellungen vor, die wie am Hauptportale der Abteikirche S. Georges zu Bocherville in abenteuerlichster Weise barock-phantastische Auffassung in die heiligen Gestalten hineintragen. Sie sind darin am meisten den gleichzeitigen Gebilden der französischen Schweiz zu vergleichen, obwohl auch in Burgund und den westlichen Provinzen bisweilen ein solch unheimlicher heiliger Spuk getrieben wird. Diese Erscheinung ist wohl daraus zu erklären, dass die nordische Phantastik, genährt an uralten Sagenstoffen, seit Jahrhunderten durch das Christenthum zurückgedrängt, jetzt gewaltsam hervorbricht und sich zuerst in oft abschreckender Weise ausspricht. Es war die wilde Gährung, durch welche ein edler Gefühlsinhalt sich allmählich läuterte.

Metallguss.

Endlich ist das einzige Denkmal des französischen Metallgusses dieser Zeit in der Normandie, und zwar in der Kirche zu St. Evroult erhalten: ein bleiernes Taufbecken, in schwerfällig rohem Style mit den Gestalten der Evangelisten, der zwölf Monate und ihrer Beschäftigungen bedeckt.

England.

England kommt in dieser Epoche für die Geschichte der Plastik kaum in Betracht. Die Architektur verhielt sich dort ebenso spröde ablehnend gegen bildnerischen Schmuck, wie in der Normandie, woher sie ihre Grundzüge mit herübergebracht hatte. Höchstens werden die Konsolen der Gesimse zu Thiergestalten, Köpfen und phantastischen Figuren in einem schweren, harten Styl ausgebeutet, oder das Bogenfeld des Portales wird mit der anspruchslosen Darstellung des Nationalheiligen S. Georg geschmückt. Dieser Mangel an aller Uebung rächte sich dann, wenn man, wie es an Taufsteinen öfter verlangt wurde, dennoch Gebrauch von der Plastik machen wollte. Sämmtliche Werke dieser Art sind von elephantenartiger Plumpheit in der Gesammtform, und die Reliefs, welche die Seiten bedecken, zeigen eine barbarische Rohheit, welche noch keine Ahnung

von einer bestimmten stylistischen Auffassung verräth. So an dem aus dunklem Marmor gefertigten Taufstein der Kathedrale zu Winchester. Zwei Reliefs mit der Geschichte des Lazarus in der Kathedrale von Chichester sind von ähnlicher Starrheit. Aber das Abschreckendste, das aus dieser Epoche existirt, ist das Portal der um 1134 erbauten Kirche zu Shobden in Herefordshire. Im Bogenfelde wird Christus in einem Medaillon von vier ganz verrenkten wurmartigen Engeln gehalten. Christus selbst sieht mehr einer Raupe, als einem Menschen ähnlich; sein Thronen ist ein unbehagliches Hocken, das Gewand zeigt das lebloseste Parallelgefält. Fast ebenso roh, doch nicht mehr ganz so starr ist das Priorsthor an der Kathedrale von Ely, wo der thronende Christus von zwei nicht minder verschrobenen Engeln getragen wird: indess bemerkt man doch ein Streben nach vernünftiger Motivirung des Gewandes und nach einer mehr naturgemässen Auffassung des Körpers. Selbst gegen Ende der romanischen Epoche erheben sich die anspruchsvollen und mit bedeutendem Aufwand hergestellten Sculpturen am Portal der Abteikirche von Malmesbury nicht zu höherer Entwicklung. Dagegen beginnt um den Ausgang der Epoche die Sculptur sich mit neuem Aufschwunge den Grabsteinen zuzuwenden, welche in der Folge gerade in England zu eigenthümlicher Bedeutung gelangen sollten. Vom Ende des zwölften Jahrhunderts besitzt die Kathedrale von Salisbury die beiden Grabsteine der Bischöfe Roger († 1139) und Jocelyn († 1184), Beide noch von geringer Naturwahrheit in einem schwachen, unbehülflichen Styl ausgeführt, die Köpfe sehr flach und leblos, die Augen eng geschlitzt und mangelhaft gezeichnet, die Hände gross und ohne Verständniss. Doch sollte die folgende Epoche gerade in diesen Denkmälern der Plastik einen raschen Aufschwung bringen.

Italien.

Es bleibt nun übrig, noch einen Blick auf Italien zu werfen, dessen Plastik in der vorigen Epoche mit der nordischen nicht Schritt zu halten vermochte. Auch jetzt bleiben die italienischen Werke um ein Bedeutendes hinter denen Frankreichs und Deutschlands zurück. Es wird den dortigen Künstlern schwerer als anderswo, sich aus den antiken Traditionen, von denen sie unmittelbar umgeben sind, zu einem eignen Style durchzuarbeiten. Daher ist die lebhafteste Bewegung und die freieste Regsamkeit dort, wo die antiken Ueberreste fehlen und ein frischerer Hauch aus Norden über die Alpen herüberweht. Ueberall aber lässt sich im Beginn des zwölften Jahrhunderts ein Aufschwung der Plastik nachweisen, der sich auch hier an die höhere Entwicklung der Architektur und die reichere Ausschmückung der Façaden anknüpft. Auch regt sich sogleich das Gefühl von der Wichtigkeit solchen Schaffens in den ausfüh-

renden Meistern, und fast jeder setzt in aufkeimendem Künstlerstolze seinen Namen und die Jahreszahl auf das vollendete Werk. Endlich ist zu bemerken, dass das Material durchweg der schöne Marmor Italiens ist, der freilich in dieser ganzen Epoche den Künstlern zu Nichts weiter verhilft, als ihr Ungeschick und die Rohheit des Styles nur noch auffallender zu machen.

Oberitalien. Modena. Oberitalien zeigt die früheste und selbständigste bildnerische Thätigkeit. Die ältesten Werke werden die Sculpturen am Dom von Modena sein, mit welchen die Meister *Nicolaus* und *Wiligelmus*, letzterer wahrscheinlich ein Deutscher, den seit 1099 begonnenen Bau geschmückt haben. Diese Arbeiten werden daher in die ersten Decennien des zwölften Jahrhunderts fallen. Sie enthalten Darstellungen von Geschichten aus dem alten Testamente in einem schwerfälligen und rohen Style, doch nicht ohne lebendige Motive von Ausdruck und Bewegung. Dieselben Künstler

Verona. haben dann seit 1139 an der Façade von S. Zeno in Verona die Schöpfungsgeschichte, Bilder der Monate und Scenen aus der Theoderichssage ausgeführt. Auch diese Werke sind noch ziemlich ungeschickt und formlos, aber in der Raumvertheilung und Composition ist ein Fortschritt sichtbar, und wenn die Urheber ihre Arbeiten mit den wüsten Reliefs an der Erzthür derselben Façade verglichen, so durften sie sich wohl ihrem künstlerischen Selbstgefühle überlassen. Den Nicolaus treffen wir dann

Ferrara. wieder an der Façade des Doms zu Ferrara, dessen Hauptportal die Jahrzahl 1135 trägt; doch auch hier sind die Reliefs noch verhältnissmässig derb und roh behandelt. Erwägt man, dass die Sculptur in Italien fast ausgestorben war und dass man für ihre Wiederbelebung nicht wie bei der Malerei byzantinische Vorbilder benutzen konnte, so erscheint ein nordischer Einfluss, der obendrein durch den deutschen Namen Wilhelm einen bestimmten Anhalt gewinnt, unzweifelhaft. Wir haben hier die Spuren von einem jener häufig in der Geschichte vorkommenden Wechselverhältnisse. Denn wenn der Norden zuerst durch Anregung der Kunstwerke des Südens, sowohl antiker als byzantinischer, den Anstoss zur eigenen Kunstentwicklung erhalten hatte, gab er jetzt dem in Lethargie versunkenen Süden die Anregung zurück, deren dieser zur eigenen Erhebung bedurfte. Ein weiterer Beleg dafür ist das Rundfenster an der

Verona Façade von S. Zeno zu Verona, welches ein Meister *Briolotus* durch Anordnung von auf- und absteigenden Figuren zu einem Glücksrade gestaltete, wie man es an deutschen und französischen Bauten häufig findet. In Italien scheint dagegen diese Idee mit dem vollen Reize der Neuheit aufgetreten zu sein, weshalb denn der Meister in einer langen Inschrift mit Lobsprüchen überhäuft und ein erhabener, verehrungswürdiger Mann

genannt wird. Auch die andern Meister werden in ausführlichen Inschriften gepriesen, welche ihnen für alle Zeiten Heil wünschen und die Beschauer zur Bewunderung ihrer Werke auffordern. So wird auch ein Bildhauer *Anselmus,* welcher in Mailand an der Porta Romana die noch äusserst barbarischen Reliefbilder des Einzugs der Mailänder in ihre von Barbarossa zerstörte, aber glücklich wieder erbaute Stadt ausgeführt hat (um 1170), ein zweiter Dädalus genannt. Wir erkennen aus allen diesen Zügen, welche Bedeutung solche Werke in den Augen der Zeitgenossen hatten, zugleich aber auch, welches freudige Interesse die Bürgerschaften und die Vorsteher des Gemeinwesens an den Leistungen der Kunst nahmen. Es ist für Italien charakteristisch, dass dort das Kunstwerk als solches in's Auge gefasst wurde, zu einer Zeit, wo in der viel entwickelteren Kunst des Nordens die Person des Künstlers und der Werth seines Werkes völlig von der kirchlichen Bedeutung desselben verschlungen wurde.

Mailand.

Parma.

In Parma tritt mit einer Reihe von Werken ein Meister *Benedetto Antelami* auf, in welchem sich der Höhenpunkt der oberitalienischen Sculptur in den letzten Decennien des Jahrhunderts ausspricht. Das früheste mit seinem Namen bezeichnete Werk, vom Jahre 1178, ist ein Marmorrelief im Dome, rechts in der dritten Kapelle. Es stellt eine Kreuzabnahme dar in einem Style, der die frühere Formlosigkeit und Rohheit durch zierliche Steifheit zu überwinden sucht. Die Gesichter sind typisch gleichförmig und ausdruckslos, das Haar durch saubere Parallellinien angedeutet, die Körper noch sehr befangen, aber dennoch in den Bewegungen nicht ohne Empfindung. Zwei Engel schweben nieder, der eine um die am spitzen Judenhut kenntliche Synagoge niederzudrücken („sinagoga deponitur"), der andere um die Kirche, die mit Kelch und Kreuzfahne dasteht, zu erheben („S. eclesia exaltatur"). Sonne und Mond in Blumenkränzen schauen zu. Unten rechts theilen die Kriegsknechte das Gewand Christi. Das Hauptdenkmal dieser Zeit ist aber die plastische Ausstattung des Baptisteriums zu Parma. Am Nordportal liest man, dass ein Bildhauer Namens *Benedictus* im Jahre 1196 das Werk begonnen habe. Wir glauben in ihm denselben Benedetto Antelami zu erkennen, da der lebendiger entwickelte Styl sich als ein naturgemässer Fortschritt des Meisters erklären lässt. Das Nordportal zeigt links am Pilaster den Stammbaum von Jakob und Lea, am obern Ende Moses, rechts die Wurzel Jesse in reichen Baumastverschlingungen, alles mit Inschriften bedeckt. Am Thürsturz ist die Taufe Christi, die tanzende Tochter der Herodias, wobei ein Teufel assistirt, und die Enthauptung Johannes des Täufers darstellt. Im Bogenfelde sieht man die Anbetung der Könige,

Dom.

Baptisterium.

an den Archivolten die zwölf grossen Propheten, welche auf Medaillons die Brustbilder der Apostel halten.

Das Westportal, eben so reich wie das nördliche, zeigt an den Pilastern links in sechs Scenen unter doppelten Bögen die Werke der Barmherzigkeit, rechts in Weinranken sinnig vertheilt die Parabel von den Arbeitern im Weinberge. Sind hier die Tugendlehren des Christenthums in deutlicher Beziehung auf das praktische Leben eindringlich vorgeführt, so schildert das Tympanon das Weltgericht, wo über Befolgung oder Vernachlässigung dieser Gebote das Urtheil gesprochen wird. Im Bogenfelde thront Christus feierlich und ernst, beide Arme mit aufgehobenen Händen ausgebreitet. Ihn umgeben Engel mit den Leidenswerkzeugen, und an der Archivolte in Ranken die zwölf Apostel; oben zwei Engel, die mit den Posaunen zum jüngsten Gerichte rufen, während am Thürsturz zwei andere sie unterstützen und eine Anzahl Begrabener sich aus den Särgen erhebt.

Einfacher in der Anlage ist das Südportal, aber um so verwickelter in dem mystischen Inhalt seiner Bildwerke. Am Thürsturz sind Christus, Johannes und das Lamm Gottes in Medaillons angebracht; das Bogenfeld aber enthält die Darstellung eines Baumes mit Früchten, auf welchen ein Mensch geflüchtet ist, denn unten steht ein Drache, der Feuer hinauf speit, während zwei Thiere (Wölfe?) die Wurzeln des Baumes benagen. Sonne und Mond jagen auf ihren Gespannen von Rossen und Stieren wie zur Hülfe heran, sind aber oberhalb nochmals in Halbfiguren angebracht. Zwei kleine Figuren mit grossen Hirtenhörnern stehen unten, und zwei ähnliche sieht man oben fliegen. Wenn nicht Alles täuscht, so liegen hier Einflüsse der altnordischen Mythologie, Anklänge an den Weltbaum Yggdrasil und den Drachen Nidhöggr vor, wie denn überhaupt das scholastisch Gedankenhafte solcher symbolischen Bilderkreise mehr dem Norden als dem Süden angehört. Bekräftigung erhält die Annahme, dass selbst noch zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts italienische Künstler die Anschauungen und den Styl ihrer Werke dem Norden entlehnten, durch die gleichzeitigen Wandgemälde im Innern des Baptisteriums, welche gegenüber der byzantinisirenden Malerei des damaligen Italiens sich auf's Entschiedenste den deutschen Werken anschliessen. Endlich sind an demselben Baptisterium die Reliefs zu nennen, welche in einer Reihe von Medaillons den ganzen Bau umgeben. Sie enthalten verschiedene Thiere, Gans, Hahn, Ente, Skorpion, aber auch Phantastisches, wie Kentauren und vieles Andere, in einer merkwürdig freien lebensvollen Naturauffassung. Im Innern zeigt der Marmoraltar die Reliefdarstellung Johannes des Täufers, eines Priesters

und eines Leviten in steifer typischer Strenge; ebenso streng stylisirt erscheinen die Löwen, auf welchen der aus demselben röthlichen Marmor gearbeitete Taufstein ruht, während die zierlichen Arabeskenranken, welche das Becken schmücken, elegant und lebendig sind.

Piacenza.

Ziemlich roh ist dagegen der Styl der ältern Sculpturen an der Façade des Doms zu Piacenza, welche inschriftlich 1122 begonnen wurde. Am Hauptportal sind die Zeichen des Thierkreises, in der Mitte die Hand Gottes dargestellt. Am südlichen Portal sieht man über dem Thürsturz sechs kleine Reliefs aus dem Leben Christi, welche an dem nördlichen sich fortsetzen; als Träger der Thürpfosten hat man in sinniger Weise die Gestalten christlicher Tugenden angebracht. Die Arbeiten erheben sich nicht über das Niveau des Zeitüblichen. Verwandten Charakter trägt das Portalrelief am nördlichen Kreuzschiff von S. Micchele in Pavia, welches Christus thronend in einem von zwei Engeln getragenen Medaillon, daneben zwei Bischöfe enthält. Dem Ausgang der Epoche werden die Einzelstatuen Christi und der zwölf Apostel im südlichen Seitenschiff von S. Zeno zu Verona angehören, Figuren, deren bewegte fast dramatische Haltung vergeblich gegen die leere Allgemeinheit der typischen Köpfe ankämpft. Derselben Zeit darf der achteckige marmorne Taufstein in S. Giovanni in Fonte, dem alten Baptisterium des Doms daselbst, zugeschrieben werden. Er enthält auf den Feldern die Jugendgeschichte Christi: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Kindermord, Flucht nach Aegypten, Anbetung der Könige und Christi Taufe im Jordan. Die Motive sind ungleich, aber der Styl klar durchgebildet, würdevoll und lebendig. Die überlangen Gestalten verrathen in Gewandung, Bewegung und Gruppirung geradezu eine antike Renaissance des zwölften Jahrhunderts. Ein Erzeugniss der derben aber lebensvollen Phantastik dieser Epoche sind die dekorativen Werke an der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand. Welche Rohheiten man sich aber noch am Ende dieser Epoche gefallen liess, beweist der Taufstein im Baptisterium bei S. Lorenzo zu Chiavenna, inschriftlich vom Jahre 1206, deren plumpe Reliefs ein mehr sachliches als künstlerisches Interesse haben.

Pavia.

Verona.

Mailand.

Chiavenna.

Toscana.

Eine andere Schule tritt, ebenfalls in Verbindung mit einer glänzenderen Entfaltung der Architektur, etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts in Toscana hervor; allein sie steht an Formlosigkeit der oberitalienischen gleich, an Lebendigkeit sogar um ein Wesentliches zurück. Zugleich tritt an ihren Werken ein Missverhältniss gegen die gleichzeitige Entwicklung der Architektur hervor, welches noch viel schneidender erscheint als bei allen anderen gleichzeitigen Schulen Italiens und des Nordens. Denn die toskanische Architektur erlebt im Laufe

dieser Epoche eine Ausbildung, deren Grundzüge und Details sich den Mustern der klassischen Vorzeit mit selbständigem Gefühl glücklich anschliessen, während in der begleitenden Plastik meistens eine unerfreuliche Rohheit und leerer Schematismus herrschen. Vor der Mitte des Jahrhunderts wird sich schwerlich irgend ein erhebliches Bildwerk in Toskana nachweisen lassen. Eine der frühesten Arbeiten sind die Reliefs am Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, wie es scheint vom Jahre 1151, inschriftlich das Werk eines Meisters *Robertus*. Die Darstellungen, sehr leblos und roh, in starrer, missverstandener Nachbildung der Antike befangen, enthalten den Untergang Pharao's im rothen Meer, die Verleihung der Gesetztafeln an Moses, sodann mehrere schwerverständliche Scenen und sieben einzelne Heiligengestalten. Am Portale von S. Andrea zu Pistoja führte sodann ein Meister *Gruamons* im Jahre 1166 ein unbedeutendes Relief der Anbetung der Könige aus, und ebendort an S. Giovanni fuoricivitas um dieselbe Zeit ein Abendmahl am Thürsturz des Nordportals in unglaublich plumpem Style. Nicht besser sind die Reliefs am Portal von S. Salvatore zu Lucca, Scenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus enthaltend, welche von einem Meister *Biduinus* gefertigt wurden. Von demselben rühren auch die Darstellungen der Auferweckung des Lazarus und des Einzuges Christi in Jerusalem, in S. Casciano bei Pisa, welche, von 1180 datirt, trotz der lobpreisenden Inschrift eine trostlose Armuth und Rohheit verrathen. Fast ebenso ungefüge sind die Kanzel-Reliefs in S. Leonardo zu Florenz, doch belebt hier in der Darstellung der Kreuzabnahme (Fig 123) ein Hauch tieferer Empfindung die Composition.*) Maria und Johannes, welche in inniger Trauer die Hände des Erlösers ergreifen, um sie mit ihren Küssen zu bedecken; Nikodemus, der voll sorglicher Pietät den Leichnam in seine Arme aufnimmt, die beiden Engel, welche wehklagend am Himmel erscheinen, und endlich der Mann, welcher energisch angestemmt die Nägel aus den Wundmalen der Füsse zu ziehen sucht, das Alles sind überraschende Züge eines erwachenden Gefühls. Um dieselbe Zeit gegen Ausgang dieser Epoche tritt dann auch in Pisa eine gesteigerte Thätigkeit der Plastik hervor. Das Ostportal des inschriftlich 1153 begonnenen Baptisteriums enthält einen Cyclus von Bildwerken, Darstellung der Monate, der Taufe Christi und Anderes, welche durch höhere Lebendigkeit sich vortheilhaft auszeichnen. Anderes Aehnliche am nördlichen Portale.

Lucca.

Pistoja.

Lucca.

S. Casciano.

Florenz.

Pisa.

*) Abb. bei *E. Förster*, Beiträge zur neuern Kunstgesch. (Leipzig 1835) Taf. I. Fig. 2., dem unsere Abb. entlehnt ist.

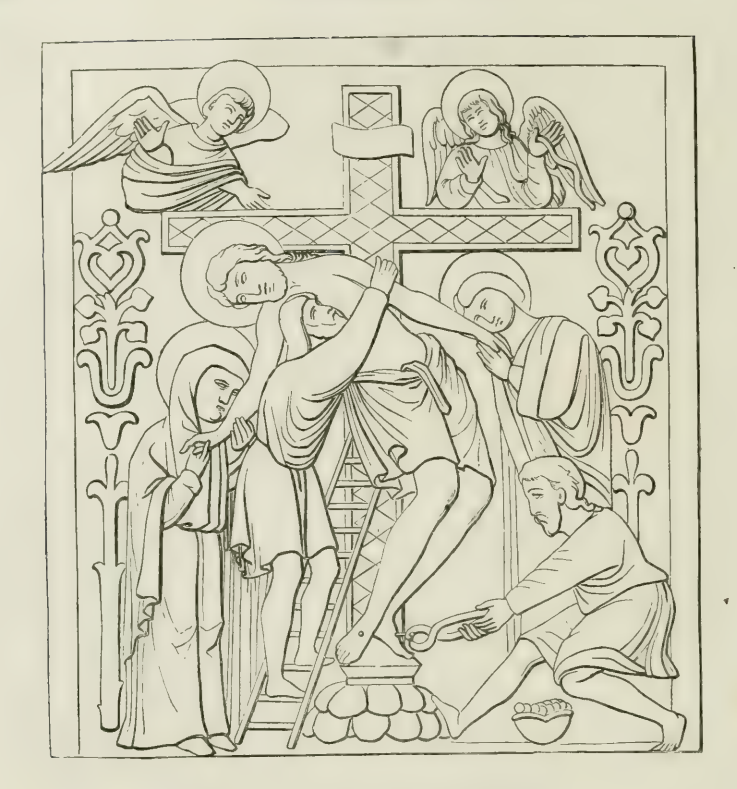


Fig. 123. Relief aus S. Leonardo zu Florenz.

Erzguss in Italien.

Der Erzguss, welchen wir im elften Jahrhundert in völliger Abhängigkeit von Byzanz und daher in ausschliesslicher Anwendung der Niellotechnik fanden, beginnt in dieser Epoche sich allmählich jener Tradition zu entschlagen und sich einer plastischen Durchbildung hinzugeben. Der Frühzeit des Jahrhunderts scheint die Erzthür am südlichen Kreuzschiff des Doms zu Pisa anzugehören, deren Reliefs zwar streng stylisirt sind, aber doch einen merklichen Fortschritt gegen das oben erwähnte Portal von S. Zeno bezeugen. Eine glänzendere Entwickelung erfährt diese Technik sodann in Unteritalien, welches zuerst vielfache Einflüsse von Byzanz erhalten hatte. Wie hier in den ersten Decennien des zwölften Jahrhunderts schon mehrere einheimische Meister auftreten, während man noch in den achtziger Jahren des elften Jahrhunderts alle derartigen Werke in Konstantinopel bestellt hatte, so lassen sich zugleich die Spuren eines stufenweisen Fortschrittes klar erkennen. *Oderisius* aus Benevent schwankt in den beiden Portalen, welche er 1119 und 1127 für die

Pisa.

Kathedrale von Troja*) arbeitete, zwischen Niello und Relief und erscheint noch abhängig von der byzantinischen Ueberlieferung. Den Sieg des neuen plastischen Styles bezeichnet dann um die Mitte des Jahrhunderts die Pforte der Abteikirche zu Benevent. Der bedeutendste Meister, der diesen Styl zu glänzender Ausbildung bringt, ist *Barisanus*, welcher ausser dem Portal an der Kathedrale seiner Vaterstadt Trani noch zwei andre bedeutende Werke schuf. Das eine ist die prachtvolle Pforte des Domes von Ravello bei Amalfi, vom Jahre 1179. Sie enthält in siebenundzwanzig Feldern an jedem Flügel, getrennt durch reiche Bänder, die gleich dem Rahmenwerke mit den graziösesten romanischen Arabeskenranken geschmückt sind, in einzelnen sitzenden oder stehenden Figürchen oder leicht verbundenen Scenen den thronenden Christus von Engeln verehrt, die Kreuzabnahme, den Weltrichter, Apostel und andere Heilige; endlich verschlungene Drachengestalten und andere phantastische Figuren. Alles ist fein durchgeführt in einem neuen klassizistischen Style, die Bewegungen zwar befangen und selbst ungeschickt, aber nicht mehr roh oder willkürlich. Merkwürdigerweise hat man sich's mit den Bildwerken insofern bequem gemacht, als die Darstellungen des einen Flügels in einem zweiten Abguss nach denselben Modellen sich auf dem andern wiederholen. Das andre Portal findet sich am nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Monreale. Es enthält auf jedem Flügel vierzehn Darstellungen, theilweise Wiederholungen der Bildwerke von Ravello. Die ornamentale Ausstattung ist von derselben vollendeten Schönheit. Etwas später, inschriftlich 1186, schuf der Pisaner Meister *Bonannus*, der in Pisa als Architekt bei der Erbauung des Glockenthurms betheiligt war und für den Dom daselbst ein später durch Brand zerstörtes Erzportal geschaffen hatte, die ehernen Thürflügel der westlichen Hauptpforte an der Kirche zu Monreale. Ihr Styl ist roher als an den Arbeiten seines Zeitgenossen Barisanus, das Ganze aber doch von guter und lebendiger Gesammtwirkung.

Troja. Benevent. Trani. Ravello. Monreale.

Endlich ist auch ein ansehnliches Werk der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche erhalten: das in Silber getriebene Antependium eines Altars, welches Papst Cölestin II. um 1144 dem Dome zu Città di Castello schenkte. In der Mitte sitzt, von den Evangelistensymbolen umgeben, in ovalem Medaillon die byzantinisch starre Gestalt Christi; die vier Seitenfelder enthalten die Hauptscenen seines Lebens, die Geburt, Anbetung der Könige, den Einzug in Jerusalem und die Gefangennahme,

Antependium von Città di Castello.

*) Ueber dieses und die folgenden Prachtportale vergl. *H. Schulz*, Denkmäler Unter-Italiens.

endlich die Kreuzigung, Alles in einem trocknen und dürren Style, der wieder auf byzantinischen Einflüssen beruht. So vermag sich Italien während dieser ganzen Epoche von längst verbrauchten Typen nicht völlig zu befreien und schwankt selbst bei bedeutend gesteigertem Kunstbetriebe fortwährend zwischen Rohheit und Starrheit. Selbst die einzelnen Regungen eines frischeren Sinnes bleiben für's Erste ohne jeden nachhaltigen Erfolg.

DRITTES KAPITEL.

Nordische Bildnerei der frühgothischen Epoche.

Von 1200—1300.

Geistiger Umschwung.

Schon gegen Ende des zwölften Jahrhunderts liess sich im gesammten Leben der abendländischen Völker der Beginn eines neuen Aufschwunges bemerken. Das zu Ende gehende Zeitalter der Kreuzzüge hatte den Zustand der Nationen wie der Einzelnen durchgreifend verändert. Der Kreis der Anschauungen war erweitert, man hatte mit den Eigenheiten fremder Volkscharaktere sich vertraut gemacht, von der Weltklugheit der Orientalen gelernt, überhaupt die Fähigkeit für eine schärfere Auffassung von Natur- und Menschenleben bedeutend ausgebildet. Neben den Zügen der Kreuzheere, in denen das Ritterthum seine ideale Probezeit bestand, hatte der Handel seine eigenen Wege gefunden, und mit dem Aufschwunge desselben ging die Entwicklung eines mächtigen Bürgerthumes, das nach Freiheit und Unabhängigkeit strebte, Hand in Hand. Bis dahin waren die abendländischen Völker Kindern zu vergleichen, welche in strenger klösterlicher Zucht gehalten, sich bald schüchtern fügen, bald in unbändigem Trotz die Schranken überspringen; bald in angelernten Künsten und Wissenschaften sich unselbständig bewegen, bald in unbeholfenen Wendungen des unausgebildeten eigenen Naturgefühles sich zu äussern versuchen. Aber die Zeit der grossen Völkerbewegungen in den Kreuzzügen hatte die bis dahin Unmündigen rasch gereift, und mit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts bricht nun, wie über Nacht der Lenz erscheint, mit einem Male glänzend, in tausendfachen jungen Trieben hervor, was im Verborgenen herangereift war: nach langer starrer Winternacht der Völkerfrühling der abendländischen Nationen.

Poesie.

Auch dieser Lenz kommt im Geleit eines ganzen Chors von Sängern. Denn aus dem barbarischen Mönchslatein arbeiten sich überall die nationalen Sprachen hervor, die im Volke fortgelebt hatten, und erst jetzt, da ein neuer Hauch der Empfindung sie beseelt, sich ihrer eignen Schönheit, Kraft und Klangfülle bewusst werden. Was an Sagenschätzen aus heidnischer Vorzeit und aus christlicher Ueberlieferung im Volke lebte, dessen bemächtigen sich jetzt die Dichter und lassen es in kunstvoll gebauten Strophen und klingenden Reimen ertönen. Die provenzalische Ritterschaft macht darin den Anfang, und die nordfranzösische folgt ihr: aber erst im Gemüthe der deutschen Sänger erhalten die alten Stoffe ein tieferes Leben und eine neue Beseelung. Die kurze Zeitspanne der beiden ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts umfasst die wundersame Herrlichkeit einer Blüthe nationaler Dichtung, wie wir sie in ähnlicher Fülle erst sechs Jahrhunderte später auf's Neue erleben sollten. Hartmann von Aue weiss in die geschmeidige Form seiner weichen Verse selbst die unschönen Stoffe barocker Sagen zu hüllen; Walther von der Vogelweide lässt neben so vielen andern Sängern als Nachtigall des jungen Lenzes der Poesie seine innigen Lieder erschallen; neben dem gedankenvollen Tiefsinn, dem sittlichen Ernst Wolfram's, der in seinem Parzival ein Werk wundersamer Mystik in die Luft baut, feiert Meister Gottfried von Strassburg in seinen krystallenen Versen kühn die Gewalt der Leidenschaft, die im Sturme der tieferregten Sinnlichkeit alle Schranken überfluthet. Welchen Reichthum von Tönen schlagen diese Sänger an! Was irgend das Menschenherz in Lust und Leid bewegt, das klingt aus ihren Dichtungen zu uns herüber. Wie seltsam contrastirt diese übersprudelnde Beredtsamkeit der jugendlich begeisterten Poesie gegen die stumme, wortkarge, oder noch unbeholfen und vereinzelt stammelnde Weise der früheren Zeit. Und daneben erwachen die alten nationalen Heldensagen zu neuem Leben, erhalten in der Dichtung der Nibelungen einen grossartigen Abschluss, und selbst der naive Volkshumor findet in dem uralten Thierepos des Reinecke Fuchs seinen Ausdruck.

Was also das Christenthum fast ein halbes Jahrtausend hindurch mühsam zurückgedrängt hatte, das alte germanische Naturgefühl und die Freude an den gewaltigen Heldensagen der Vorzeit, das steht jetzt unaufhaltsam wieder auf, fordert und erhält von der Poesie ein neues Leben. Aber Eins war unwiederbringlich verloren gegangen: der ursprüngliche Zusammenhang der Götterlehre mit den nationalen Sagen und dem angebornen Naturgefühl. Die christliche Religion hatte den Mittelpunkt, aus welchem die Sage ihr tieferes, volleres Leben schöpfte, ausgemerzt und den nordischen Völkern gleichsam ein neues Herz für das alte in die Brust

gesetzt. Als nun die Sagen der Urzeit wieder in die Poesie eindrangen war ihnen die ursprüngliche Seele geraubt und sie mussten nun in oft mühevoller und gezwungener Weise sich der inzwischen herrschend gewordenen christlichen Anschauung anbequemen. Daher kam es, dass unser Volk kein nationales Epos im Sinne der Ilias und Odyssee hervorbringen konnte; daher kam es ferner, dass die Sänger nicht für das ganze Volk dichteten, sondern nur für einen auserlesenen Kreis, für das höfisch gebildete Ritterthum. Und daher musste die gesammte Poesie das Gepräge des Künstlichen erhalten, das nur zu bald in erkünsteltes, conventionelles Wesen ausartete.

Architektur.

Denselben glänzenden Aufschwung zeigt nun auch die Architektur. Das nordöstliche Frankreich, das im gesammten Kulturleben damals mit Erfolg nach der Führerschaft rang, stellt in dem neuen gothischen Styl eine Schöpfung hin, in welcher Kühnheit der Construction und Scharfsinn der Berechnung sich mit glänzender Pracht und dem edlen Ausdruck einer begeisterten Empfindung verschmelzen. Mit dieser Wendung geht die Baukunst völlig in die Hände der Laien, der bürgerlichen Meister über. Aber der ritterliche Geist der Epoche befeuert auch ihre Phantasie, und das gesteigerte kirchliche Leben, die schwungvollere religiöse Empfindung geben ihren Werken einen seelenvolleren Hauch. Dies Alles vermochte aber nur durch eine reichere Anwendung und höhere Entwicklung der Plastik sich auszusprechen. Daher sehen wir nun in den Portalen und den Vorhallen, aber auch an anderen Stellen, in den Galerien der Façaden, den Baldachinen der Strebepfeiler, den Wänden der Chorschranken die Architektur eifrig bemüht, aus der bisherigen Knappheit zu breiteren Anordnungen überzugehen und der Schwesterkunst eine freiere Stätte zu bereiten.

Plastik.

Architektur und Plastik, von denselben Künstlern ausgeübt, zeigen nun wieder eine Wechselbeziehung und ein lebendiges Zusammenwirken, wie es seit der griechischen Blüthezeit nicht mehr erblickt worden war. Denn nicht in planloser Verwirrung, sondern in durchdachter Anordnung breitet die Plastik ihre Schöpfungen über den Körper des Bauwerkes aus. Dadurch wird den Bildwerken eine freiere Stellung gesichert, dadurch der Empfindung die Möglichkeit geboten, die Gestalten ganz zu durchdringen und in natürlichen Fluss zu setzen. Man erkennt bald, dass die Künstler sich ganz anders bewegen als die Meister der früheren Zeit. Sie schauen mit unbefangenem Blick in's Leben, das sie frisch und naiv aufzufassen suchen; sie machen ihre Studien nach der Natur und selbst nach der Antike, freilich meistens mehr nach der Erinnerung als nach der unmittelbaren Anschauung; sie sind empfänglich für den Ausdruck der Empfindung, welcher in den beweglichen Zügen des Antlitzes sich spiegelt. Alles

das wissen sie treu aufzufassen und lebendig wiederzugeben, und wenn dabei ein gewisser Ausdruck der Befangenheit sich oft bemerklich macht, so hat derselbe den Reiz jugendlicher Schüchternheit, nicht mehr den Stempel kindischer Rohheit.

Villard von Honnecourt.

Das vollständigste Bild von einem Künstler des dreizehnten Jahrhunderts ist uns in dem Skizzenbuche des *Villard von Honnecourt* erhalten, welches sich in der Bibliothek zu Paris befindet und kürzlich in musterhafter Weise veröffentlicht worden ist.*) Es giebt uns überraschenden Aufschluss über die Vielseitigkeit des Strebens, die Mannichfaltigkeit der Interessen, welche die damaligen Künstler bewegten. Villard ist vor Allem Architekt und hat als solcher nicht blos in seiner Heimath ansehnliche Bauten auszuführen, sondern er wird sogar nach Ungarn gerufen, wo er längere Zeit verweilt. Er beschäftigt sich in seinem Skizzenbuche mit schwierigen technischen Problemen, giebt Anleitungen über Aufgaben der Mechanik und Construction und zeigt sich überall als scharfsinniger, denkender Künstler. Daneben versucht er sich, wetteifernd mit andern Meistern, im Entwerfen neuer, eigenthümlicher Grundriss-Combinationen, giebt Andeutungen über die Art, wie er gewisse Probleme bei der Ausführung im Bau begriffener Kirchen zu lösen gedenkt und studirt auf seinen Reisen die Monumente, welche ihm besonders auffallen. Die Art, wie er diese dann wiedergiebt, scheint dafür zu sprechen, dass er sowohl vor den Denkmälern selbst, als auch nachher aus der Erinnerung seine Zeichnungen zu entwerfen pflegte. Aber nicht geringeres Interesse nimmt er an den Werken der Plastik und Malerei. Sein Buch ist reich an mannichfachen Zeichnungen dieser Art, die er theils nach vorhandenen Kunstwerken, theils nach eigner Anschauung oder Erfindung entwirft. Manchmal glaubt man die Skizze eines Glasbildes, einer Miniatur, eines Wandgemäldes oder auch einer Statue zu erkennen. Die Apostel, der segnende Christus, die Gestalt der triumphirenden Kirche, die Figuren des Glücksrades, dann wieder ein Kruzifix, eine treffliche Composition der Kreuzabnahme, eine höchst bewegte Darstellung des Martertodes der h. Kosmas und Damianus, eine ergreifende Zeichnung des am Oelberg in Todesangst hingesunkenen Christus und noch manch ähnliches Bild hat der alte Meister schlicht und anspruchslos, aber mit lebendigem Gefühl in kräftigen Strichen dem Pergament seines Buches anvertraut. Bezeichnend ist, dass die Köpfe ihm nach Art der älteren Kunst ziemlich gleichgiltig sind, und dass er sich keine

*) Album de Villard de Honnecourt, manuscrit publié en fac-simile par *Lassus*, mis au jour par *Alfred Darcel*. Paris 1858. 4°.

Mühe giebt, den Zügen Schönheit oder gar tieferen Ausdruck zu verleihen. Dagegen sind die Bewegungen in hohem Grade sprechend, die Geberden oft von erschütternder Kraft, und dabei voll Anmuth und Hoheit. Darin aber steht er mit seiner Zeit auf besonders hoher Stufe, die Gewänder reich anzuordnen und in edlem Faltenwurfe die Gestalt und die Bewegung hervortreten zu lassen. Und das beruht nicht etwa auf dunkler Empfindung, sondern auf einem lebendigen Verständniss der menschlichen Gestalt. Mehrmals (Taf. 21 und 42) giebt er Darstellungen nackter männlicher Gestalten, zwar ohne Anmuth und selbst ohne tiefere Kenntniss der Anatomie entworfen, aber von einer naturalistischen Schärfe, die von genauer Beobachtung des lebenden Modells zeugt. Dass er die verschiedensten Thiere, als Bären, Schwan, Heuschrecke, Katze, Fliege, Libelle, Krebs, Hasen, Wildschwein überaus naturgetreu wiedergiebt, mag nicht so erheblich sein: aber dass er mehrmals (Taf. 46 und 47 und anderswo) den Löwen mit besonderer Sorgfalt darstellt und zweimal ausdrücklich dabei zu wissen thut, dass er ihn nach dem Leben gezeichnet habe*), beweist, wie viel Werth er darauf legt, und dass man damals das Zeichnen nach der Natur noch als etwas Ungewöhnliches, keineswegs als selbstverständlich betrachtete. Der Umstand, dass der eifrige Künstler das eine Mal in naiver Ausführlichkeit mittheilt, was man ihm von der Zähmung des Löwen erzählt hat, lässt errathen, dass er sein Studium in einer Menagerie gemacht. Und da ihm dort ein Stachelschweinchen ebenfalls als Seltenheit aufgefallen ist, so giebt er auf dem einen Blatte dasselbe dem Löwen als Begleiter. Aber auch antiken Denkmälern, wo er solche findet, schenkt er seine Aufmerksamkeit. So theilt er einmal (Taf. 10) die Abbildung eines antiken Grabmals mit, das er freilich für das Grab eines Sarazenen hält; auch hier vergisst er nicht beizusetzen, dass er es selbst gesehen habe**). Weiter findet sich (Taf. 57) die Zeichnung eines mit einer Chlamys bekleideten Jünglings, welche auf eine antike Hermesstatue hinweist. Ebenso hat er zwei Tafeln (Taf. 51 u. 52) mit Kämpfen zwischen Menschen und Löwen gefüllt, deren Original wohl in einem antiken Mosaik zu suchen ist.

Lehre vom Figurenzeichnen.

Aber noch wichtiger wird das Buch Villard's für unsere Betrachtung durch mehrere Tafeln, auf denen er ausdrücklich Anleitung zum Figurenzeichnen zu geben verspricht (Taff. 34—37). Er verfährt dabei nach einer unter seinen Zeitgenossen allgemein üblichen Regel, indem er durch Einzeichnen von geometrischen Figuren, namentlich von Dreiecken in die

*) „Et bien sacies (sachez) que cil lions fu contrefait al vif."

**) „de tel maniere fu li sepouture d'un Sarrazin que io vi une fois."

menschliche Gestalt die Sache dem architektonisch gebildeten Künstler zu erleichtern sucht*). Dies stellt sich uns freilich als ziemlich willkürliches Verfahren dar: aber es giebt uns Aufschluss darüber, warum die zahllosen Statuen jener Zeit so sicher stehen, so fest in ihrem Schwerpunkt ruhen und vor Allem, warum in ihren Bewegungen trotz der oft stark ausgebogenen Haltung ein so glücklicher Rhythmus und solches Gleichgewicht herrschen. Denn wir finden hier eine vielseitige Anwendung jenes Gesetzes der Sculptur, das die Italiener „contraposto" nennen, und welches in späterer Zeit bekanntlich in der Plastik eine grosse Rolle spielt. Es gewährt einen eigenen Reiz zu sehen, wie sicher Villard sich in seinen Zeichnungen bewegt, und wie gewandt er sein System auf die verschiedensten Gruppen anwendet. Im Bewusstsein seiner flotten Zeichenkunst schrickt er selbst vor den schwierigsten Stellungen nicht zurück, und wie er einmal den Löwen von vorn zeichnet, so stellt er ein andermal (Taf. 45) einen zu Pferde steigenden Ritter so dar, dass das Pferd in der Vorderansicht erscheint. Ueberhaupt enthält sein Buch eine Anzahl von Genrescenen, die nicht lebenswahrer aufgefasst sein könnten. So sieht man ein paar Würfelspieler, Scenen des Ringkampfes, Gaukler in verschiedenen Productionen, Ritter und Dame in zierlicher Unterhaltung u. s. w. Einmal will er Anleitung geben, wie die Höhe eines Thurmes durch Visiren zu ermitteln sei, und zeichnet dabei den Visirenden ganz vortrefflich in winzigem Massstabe.

Das äussere Leben.

Wir sehen an diesem einzigen auf uns gekommenen Beispiele, wie strebsam, wie vielseitig die damaligen Künstler waren, welch frische Empfänglichkeit sie für Alles besassen. Aber das Leben, das sie umgab, war auch dazu angethan, ein künstlerisches Auge zu begeistern. Es war überall anmuthiger, geschmeidiger geworden, die Sitten waren milder, man legte Werth auf Schönheit des Aeussern, auf ein feines ritterliches Benehmen. Die Tracht der Geistlichen und der Laien hielt noch an den Grundzügen der Antike fest, liess wie jene den Körper klar hervortreten und sich in edler Bewegung frei entfalten; aber der barbarische Prunk byzantinischer Hofgewänder, die mit Stickereien und Edelsteinen überladen waren, verschwindet und findet nur noch an gewissen Stellen des geistlichen Prachtornats beschränkte Anwendung. Dagegen fliesst in langen schönen Linien, die auf einen geschmeidig weichen Stoff hindeuten, die ritterliche Tracht, bei Herren und Damen ziemlich übereinstimmend ein faltenreiches Untergewand, über den Hüften durch einen Gürtel be-

Die Tracht.

---

*) „Ci commence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les enseigne por legierement ovrer."

festigt, mit langem, ziemlich engem Aermel, und ein weites mantelartiges Oberkleid, auf der Schulter oder am Halse durch eine Agraffe gehalten, oder auch ganz wie in der Antike über Schulter und Arm gezogen, bald in freierem Wurfe, bald in engerer Umhüllung das reichste Wechselspiel der Formen in bewegtem Faltenwurf darlegend. So nahe dies alles noch der Antike steht, so ist es doch ein neuer Geist, der aus den Stellungen, Geberden, ja aus den Köpfen in jugendlicher Anmuth zu uns spricht.

Polychromie.

Für die völlige Würdigung der Plastik dieser Epoche ist nun auch ein Blick auf ihre Bemalung nothwendig. Um die Bedeutung derselben zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die Architektur des Mittelalters in umfassendster Weise von der Polychromie Gebrauch machte. In der altchristlichen Epoche und bei den Byzantinern wurde das ganze Innere der Kirchen mit bunter Marmortäfelung und Mosaiken, meistens auf Goldgrund, bedeckt. Der romanische Styl erbte zwar nicht jene kostbaren Stoffe, wohl aber den Sinn für vielfarbige Erscheinung des Innern. Mit seinen Wandgemälden, seinen Teppichen und der Prachtbekleidung der Altäre suchte er Aehnliches zu erreichen; dazu fügte er den Schmuck farbenstrahlender Glasgemälde. Als die Plastik schüchtern anfing, sich an der Dekoration des Innern zu betheiligen, erhielten auch ihre Werke kräftige Bemalung, um sich harmonisch dem Uebrigen anzuschliessen. Alles das gewann aber eine neue Bedeutung in der gothischen Epoche. Je inniger Plastik und Architektur sich jetzt zu gemeinsamer Wirkung verbanden, desto mehr musste Erstere sich dem polychromen Hausgesetze der Herrin unterwerfen. So finden wir denn, dass nicht bloss reich gemusterte Goldverzierung, von einem leuchtenden Roth, einem kräftigen Blau unterbrochen, die Gewänder bedeckt, sondern dass selbst die nackten Theile, Gesicht und Hände in zarter Weise naturgetreue Bemalung erhalten. Weit entfernt von grobnaturalistischer Wirkung, verklärt dieser rosige Schimmer das jugendliche Lächeln der Gesichter und verstärkt den Ausdruck der Empfindung; die Farbe im Ganzen aber verdeckt gleichsam die plastischen Mängel dieses Styles, indem sie ihn der Malerei näher stellt. Diese Polychromie gilt vorzugsweise für die plastischen Werke des Innern. Wo aber das Innere gleichsam in's Aeussere hinausquillt, und in bildnerischem Schmuck die Bedeutung des Ganzen sich aussprechen soll, an den reichen Sculpturen der Portale, da ist häufig dieselbe prachtvolle Polychromie durchgeführt, wie wir Aehnliches schon in der vorigen Epoche zu Bourges fanden. Zu ihrem Schutze dienen die angebauten Vorhallen, die ebenfalls jetzt glänzenden plastischen Schmuck erhalten.

Mit diesen gesteigerten Mitteln hatten die Künstler einen nicht minder reich entwickelten Ideengehalt auszudrücken. Was die Scholastik in tiefsinniger Durchdringung der Heilslehre als grossartiges dogmatisches Gebäude hingestellt, was die von der Kirche ausgegangene dramatische Kunst in den Mysterien dem Volke in lebenden Bildern vorgeführt hatte, das wurde nun auch an den Portalen und Vorhallen der Kathedralen ausgemeisselt. Den Mittelpunkt bildet stets die Geschichte der Erlösung, welcher als Gegenstück die Darstellung des Sündenfalles voraufgeht. Den Scenen des neuen Testamentes werden umfassender als je zuvor die entsprechenden Vorgänge des alten Testamentes gegenübergestellt. Neben Christus und den Schaaren seiner Apostel und Heiligen machen sich die ausdrucksvollen Gestalten der Patriarchen und Propheten geltend. An Seitenportalen findet die Verehrung der Madonna ihren Ausdruck. Nicht bloss ihr Leben und ihre Verherrlichung, sondern ihre Beziehung zum Erlösungswerk bildet hier den Grundgedanken, der gleichfalls durch Gestalten und Scenen des alten Testamentes vorbildlich anschaulicher gemacht wird. In dritter Reihe fehlt dann an einem andern Seitenportale nicht die Geschichte des besonders verehrten Schutzheiligen der Stadt oder des Stiftes. Zu alledem gesellen sich Darstellungen des ganzen natürlichen und geistigen Lebens, der Kreislauf des Jahres mit seinen Arbeiten, die Wissenschaften und Künste, selbst die Vergnügungen der Menschen, so dass Alles in unmittelbare Beziehung zum Grundgedanken gesetzt, in Allem das „Wirken Gottes auf Erden“ veranschaulicht wird. So geben diese grossen symbolisch-historischen Bildkreise die Summe des Glaubens und Wissens ihrer Zeit.

Endlich findet auch der Humor seine Stätte, zunächst wie früher in mancherlei originellen Gebilden an Konsolen und wohl auch noch an Kapitälen, sodann vorzüglich an den Wasserspeiern, den Ausgussröhren der Dachrinnen, welche als phantastische Drachen-, Thier- und Unthier-Gestalten, als seltsame Fratzen, wunderliche Menschenfiguren, oft in possenhaften Stellungen und Grimassen gebildet werden. Die Phantastik, die den Völkern des Nordens im Blute steckt, und in jener Zeit sich unbefangen als grobe, selbst unflätige Possenreisserei sogar in die kirchlichen Mysterienspiele eindrängen durfte, suchte und fand in jenen abenteuerlichen Gestaltungen ihren Ausdruck.

1. Frankreich.

In den nordöstlichen Provinzen Frankreichs können wir mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts das erste Auftreten dieses Styles nachweisen.

Mit dem asketisch strengen, ängstlich befangenen Styl, der dort am Ende des vorigen Jahrhunderts herrschte, hat er Nichts mehr gemein. Seine kräftigen vollen Gestalten mit ihren freien, selbst kecken Bewegungen und der mannichfaltigen Gewandung bilden in jeder Hinsicht den schärfsten Gegensatz zu jenen früheren Werken. Schienen dort die ungeschickte Haltung und der Ausdruck klösterlicher Befangenheit das Ideal des bildenden Künstlers, so richten die bürgerlichen Meister der neuen Epoche kühn und freudig den Blick auf das ganze reiche Leben, das in wechselnden Gestalten sie umgab; und wie nunmehr auch in der Ornamentik der Bauwerke das conventionelle, vom antiken Akanthus abgeleitete Blattwerk der romanischen Epoche den freien Nachbildungen der Laub- und Blüthenpracht weichen muss, die der Lenz in unsern heimischen Wäldern und Fluren hervorspriessen lässt, gerade so feiert in den selbständigen plastischen Zierden das erwachte Naturgefühl seine Auferstehung. Dadurch werden die Kathedralen dieser Zeit bis in's Kleinste hinein der treue Ausdruck des freien bürgerlichen Gemeindelebens, das diese grossartigen Denkmäler geschaffen hat.

Laon.

Die frühesten Zeugnisse dieses neuen Styles finden wir an der Kathedrale zu Laon. Es sind die Statuetten in den Archivolten des etwa um 1210 entstandenen Hauptportales der Façade. Derb und keck, in freier Haltung, unterscheiden sie sich auffallend von allen früheren Arbeiten. — Das erste bedeutendere Denkmal ist jedoch der Portalschmuck der Façade von Notre Dame zu Paris, um 1215 ausgeführt. Zunächst scheint man hier jenes ältere Südportal (vergl. S. 320) vergrössert und den neuen Verhältnissen angepasst zu haben. Im Tympanon wurden oben zwei anbetende Engel, unten in einem Reliefstreifen die Geschichte der heiligen Anna, am Mittelpfeiler die Statue des heiligen Marcellus, letztere mit sichtlicher Anbequemung an den befangenen schmalschulterigen Styl der älteren Werke hinzugefügt. Das Nordportal, der heiligen Jungfrau gewidmet, enthält am Mittelpfeiler unter einem noch schwerfälligen Baldachin die schlanke feinbewegte Gestalt der Maria, im Bogenfelde sitzende Prophetenstatuen in breiter derber Darstellung, darüber den Tod und die Krönung Mariä. Eine Fülle kleinerer Bildwerke ist an den Seitenwänden und in den Archivolten angebracht. Das Hauptportal zeigt am Mittelpfeiler die edle Gestalt Christi und ihr entsprechend an den Wänden die Apostel, sodann im Bogenfelde das jüngste Gericht. Ausser zahlreichen kleineren Figuren von Engeln und Heiligen finden sich hier wie bei jedem grösseren plastischen Cyklus der Zeit Darstellungen des Thierkreises und nicht bloss wie gewöhnlich der Beschäftigungen des Menschen, sondern auch seiner Vergnügungen in den verschiedenen Mo-

Paris.

naten. Dazu kommen endlich noch Statuen der Tugenden mit den nach der Symbolik des Mittelalters ihnen zugehörigen Thieren, und als Gegensatz Schilderungen der Laster, die in völlig dramatischer Weise durch eine entsprechende Handlung charakterisirt werden. Eine prächtige Säulengalerie, mit einer Reihe von Königsstatuen geschmückt, zieht sich über den drei Portalen an der ganzen Breite der Façade hin. Doch sind diese wie die übrigen Sculpturen der Façade nach den Zerstörungen des vorigen Jahrhunderts neuerdings so stark ergänzt und überarbeitet, dass ein Urtheil über ihren Styl bedenklich erscheint.

Amiens

Etwas alterthümlicher sind die Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Amiens, etwa gegen 1240 ausgeführt. Das Hauptportal zeigt am Mittelpfeiler die grossartige Gestalt Christi, noch streng und herb, doch würdevoll, der Körper schmal in befangener Haltung, der Faltenwurf scharf geschnitten, aber trefflich motivirt. Ihn umgeben die Apostel, bedeutende lebendig charakterisirte Gestalten. Im Tympanon sind Auferstehung und jüngstes Gericht in reichen ausdrucksvollen Reliefs geschildert. Das Südportal hat am Mittelpfeiler die Statue der Madonna, ruhig, einfach, von schlichter Haltung, das Gewand frei entwickelt, aber noch ohne die schwungvolle Bewegung der späteren Arbeiten, der Kopf noch ziemlich starr und ausdruckslos. Die Könige und heiligen Frauen zu beiden Seiten haben denselben Styl. Im Bogenfelde ist Tod, Himmelfahrt und Krönung der Maria, in den Archivolten ihr Stammbaum dargestellt. Am nördlichen Portal trägt der Mittelpfeiler die schlichte anspruchslose Gestalt des heiligen Firmin, umgeben von Geistlichen und Diakonen. Das Tympanon erzählt in breiter Reliefdarstellung seine Legende.

Dass sich in Amiens jener strengere Styl selbst bis in die Spätzeit des dreizehnten Jahrhunderts erhielt, beweisen die Sculpturen am südlichen Querschiff der Kathedrale, die nach 1258 ausgeführt sein werden. In der Madonna des Mittelpfeilers sieht man die edlen schlanken Verhältnisse, die graziös eingebogene Haltung, die schwungvolle Gewandung des frei entwickelten Styles, im Gesicht mit dem heraufgezogenen Munde, dem spitzen Kinn und den schmalgeschlitzten Augen das typische Lächeln, mit welchem damals gewöhnlich huldvolle Anmuth ausgedrückt wurde. Drei liebliche Engel halten den Nimbus; andre Engel und Heilige, die auf beiden Seiten angebracht sind, haben in der Gewandbehandlung, mehr aber noch in dem fast ganz starren äginetischen Lächeln der Köpfe einen Nachklang der früheren Befangenheit. Die kleinen Figürchen oben, besonders die Apostel, die Reliefs im Tympanon und die Gruppen an den Archivolten zeigen einen klar und fein entwickelten Styl, sodass man

deutlich den verschiedenen Standpunkt der einzelnen ausführenden Künstler unterscheidet.

Chartres.

Nirgends ist der Uebergang vom älteren strengen Styl zum frei entwickelten so deutlich in seinen verschiedenen Stadien zu verfolgen wie an den Sculpturen der Querschiffgiebel der Kathedrale zu Chartres, die allem Anscheine nach vor der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt wurden. An der nördlichen wie an der südlichen Façade sind drei Portale angelegt, die sich mit ihren Vorhallen zu einem Ganzen von grossartigster Wirkung verbinden. Wenn in Bourges und le Mans solche Vorhallen noch rein architektonisch behandelt waren, so hat hier das plastische Streben der Zeit den ganzen Bau der Bildnerei unterworfen und in Sculpturen aufgelöst.

Südlicher Kreuzarm.

Das Hauptportal der Südseite hat am Mittelpfeiler eine grossartige Christusstatue, in der Linken das Buch haltend, die rechte Hand erhoben, an den beiden Seitenwänden die Statuen der Apostel. Im Tympanon ist das Weltgericht dargestellt; Christus thront in feierlicher Strenge, von Maria und Johannes sowie von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umgeben; darunter sieht man einen Zug der Seligen und der Verdammten. Heilige, Engel, Auferstehende sind in die Archivolten vertheilt. Der Styl ist noch durchweg streng, gebunden, feierlich, die Gewandung antikisirend, häufig mit knappen flachen Parallelfalten, die Köpfe herb und schwer, das Haar hart und steif behandelt. Man sieht, wie die Künstler noch von den älteren Werken der Façade abhängig sind, wie aber bei aller architektonischen Gebundenheit ein neues Leben durch sprechende Mannichfaltigkeit der Motive sich ausprägt. In den vorspringenden Pfeilern und Bogen der tiefen Halle sind kleine sitzende Figürchen von Königen, Greisen und Jünglingen angebracht, letztere meist paarweise verbunden. An den Portalreliefs bemerkt man Spuren von Bemalung.

An dem rechten Seitenportal sind acht Statuen von Bischöfen und acht Geistliche mit Büchern und Stäben in demselben strengen Styl angebracht. Die Köpfe sind scharf und etwas trocken in mühevollem Streben nach individuellem Gepräge. Im Bogenfelde ist in zahlreichen Reliefs die Legende eines heiligen Bischofs, wie es scheint des Martinus geschildert. Auch hier ringt die Kunst in anziehender Frische nach Leben und Ausdruck. In dem oberen Felde sieht man wieder den thronenden Christus. Eine Anzahl von sitzenden Gestalten füllt die Archivolten. Die Pfeiler und Bogen der Halle sind mit kleinen Reliefs bedeckt, welche selbst die Aussenflächen der Pfeiler völlig überziehen. Sie enthalten theils Einzelfigürchen, theils legendarische Scenen. An der Aussenseite sind auf

Baldachinen sechs königliche Gestalten angeordnet, die einen ungleich entwickelteren Styl voll Adel und Schönheit zeigen. Das linke Seitenportal enthält wieder acht grosse Gestalten, darunter zwei ritterliche. Am Tympanon über einem ausführlichen Relieffries die stehende Gestalt Christi von zwei knienden Engeln verehrt. An den Aussenpfeilern wieder eine Menge kleiner Reliefdarstellungen historischer und legendarischer Art; an der Aussenseite auch hier sechs königliche Gestalten, darunter David mit der Harfe.

Nördlicher Kreuzarm.

Während also die ganze südliche Halle christlich historischen Inhalts ist und in dem jüngsten Gerichte gipfelt, enthält die nördliche als Mittelpunkt das Leben der Maria, welchem eine Schilderung der vorchristlichen Zeit von der Schöpfungsgeschichte bis zur Vertreibung aus dem Paradiese, dann ein Ueberblick über das gesammte Naturleben voraufgeht. Dazu gehört nach der Auffassung des Mittelalters die Darstellung der Monate mit den sie begleitenden Arbeiten, die Thätigkeiten der Wissenschaften, Künste und Handwerke, endlich eine grosse Anzahl von Tugenden, oder vielmehr von geistigen und sittlichen Eigenschaften. Der Styl der Gestalten zeigt hier eine viel auffallendere Verschiedenheit als an der Südhalle. Einige sind schlaff, handwerksmässig mit plumpen Köpfen, schweren stumpfen Gesichtern; andere, so namentlich die Madonna, mager, starr, noch säulenartig, so dass hier Nachklänge des älteren Styls der Façadensculpturen hart neben den ersten noch rohen Versuchen des neuen Styls sich finden. Wieder andere, namentlich die Statuen der Tugenden*), sind ebenso schlank, edel und leicht bewegt in freier Durchbildung, wie die zwölf Königsgestalten am Aeussern der Südhalle.

Am Hauptportal hat der Mittelpfeiler die strenge Statue der Madonna mit dem Kinde, zwölf andere Gestalten zu beiden Seiten geben vorbildliche Typen aus dem alten Testamente. So Abraham, der den gebundenen Isaak hält; Melchisedech mit dem Kelch, Moses mit Säule und Gesetztafeln, Johannes mit dem Lamm, Simeon mit dem Christuskind auf dem Arme. Im Tympanon wird Tod, Grablegung und Krönung der Maria geschildert, in den Archivolten ist durch viele sitzende Statuetten von Königen und Patriarchen der Stammbaum der Jungfrau angedeutet. Die Wände der Halle sind hier ganz durchbrochen und in glänzende Bündelsäulen aufgelöst, welche die frei bewegten, edel entwickelten Statuen von Tugenden tragen. Dagegen sind die Archivolten hier ohne bildnerischen Schmuck. Am linken Nebenportal sind sechs Statuen, darunter mehrere weibliche angebracht. In ihnen hat das Streben aus der streng statua-

*) Abb. in den Denkmälern der Kunst Taf. 60 A. Fig. 1.

rischen Auffassung zu freieren Formen durchzudringen, glückliche Erfolge gehabt, die mehrfach in grosser Weichheit und in feinen Verhältnissen sich ausprägen. Die Reliefs am Tympanon, Christi Geburt und die Anbetung der Könige darstellend, sind von geringerer Bedeutung.

Das rechte Nebenportal endlich hat ebenfalls sechs grosse Statuen, die in Anmuth und zum Theil in frei entwickelter Bewegung und klarem Ausdruck der Empfindung wieder die Höhe des Styles erreichen. Im Tympanon sieht man verschiedene Reliefs, darunter Engel und Teufel um einen Sterbenden streitend, im oberen Felde wieder die Gestalt Christi. Fasst man Alles zusammen, so enthalten die Hauptportale an beiden Façaden die ältesten plastischen Werke, unter denen wieder die des nördlichen durch primitivere Erscheinung an die früheren Arbeiten der Westfaçade anknüpfen. Der weitere Schmuck der Seitenportale ist dann allmählich in wachsender Uebung und grösserer Sicherheit hinzugefügt, und endlich haben in durchgebildeter Meisterschaft und glänzender Schönheit die Sculpturen der Vorhallen den Beschluss gemacht.

St. Chapelle zu Paris.

Den vollendet entwickelten Styl finden wir zuerst an den Statuen der von Ludwig IX. gestifteten und von Peter von Montereau (1245—48) erbauten Sainte Chapelle zu Paris. Hier ist in den Apostelstatuen und den kleinen Engelfiguren des Innern jeder Anklang an die Herbigkeit des früheren Styles verschwunden, der Ausdruck kirchlicher Würde mit freier weltlicher Anmuth völlig verschmolzen, doch so, dass letztere bisweilen über erstere den Sieg davonträgt. Denn hier tritt zum ersten Mal nachweislich jene Vorliebe des neuen Styles zu Tage, durch starkes Einziehen der einen Seite und entsprechendes Herausbiegen der anderen Seite des Körpers den Gestalten den Ausdruck leichtester Bewegung, elastischen Schwunges zu geben und die Figuren gleichsam in einer kühnen Diagonale gegen die strengen senkrechten Linien der Architektur aufschiessen zu lassen. Das Alles zeigt sich ursprünglich in naiver Empfindung und feinem künstlerischen Gefühl, birgt aber in sich einen Keim des Theatralischen und Uebertriebenen, der in der Folgezeit üppig aufgehen sollte.

Notre Dame zu Paris.

An diese Werke schliessen sich die Sculpturen des nördlichen Kreuzschiffportales von Notre Dame zu Paris, die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören. Hier sieht man am Mittelpfeiler eine der schönsten Madonnenstatuen, schlank, fein und graziös, der Mantel in leichtem Faltenwurf emporgezogen und unter dem rechten Arme festgehalten, ein in der damaligen Kunst beliebtes Motiv, das eine prächtige Entwicklung der Draperie gewährt; der Kopf mit dem feinen typischen Lächeln. Die Reliefs im Tympanon geben in ansprechend einfachem Styl die Geschichte der Madonna in fortlaufender Reihe, sinnig und gemüthlich. Die Engel-

statuetten in den Archivolten sind überaus lieblich, trefflich gewandet und mannichfach bewegt.

Rheims Façade.

Seine höchste Schönheit und Pracht entfaltet der neue Styl jedoch an der Façade der Kathedrale zu Rheims, deren reiche Ausschmückung den letzten Decennien des Jahrhunderts angehören wird. Hier ist nicht blos an den drei gewaltigen Portalen Alles mit plastischen Gestalten bedeckt, sondern die Flächen der Strebepfeiler, der Wimperge über den Portalen, des Mittelschiffs über dem grossen Radfenster sind mit Reliefs, die Baldachine der herrlichen das Ganze krönenden Galerie, sowie der Strebepfeiler mit Statuen geschmückt, so dass die Architektur hier fast völlig in die glänzendste Plastik aufgelöst erscheint. Hier ist alle Würde und Anmuth des Styles zu wahrhaft klassischem Ausdruck gelangt. Dennoch erkennt man selbst hier in einem der Meisterwerke der Zeit eine überaus verschiedenartige Behandlung. Es giebt schwere, kurzleibige Statuen mit plumpen Köpfen vom stumpfesten Ausdruck, noch völlig wie die älteren Werke von Chartres; andere sind von elegantester Schönheit, voll Adel und weicher Anmuth, in schlanken Verhältnissen und prächtigem Wurf der plastisch behandelten Gewänder, von anziehender Freiheit in den Bewegungen, von lächelnder Holdseligkeit und mildverklärter Würde in den Köpfen; noch andere sind überlang, ungeschickt in den Verhältnissen, mit kleinen grinsenden verzwickten Köpfen, mit überzierlichen Bewegungen. Erkennen wir in diesen die manieristische Uebertreibung, mit welcher geistlose Arbeiter den Styl ihrer besseren Zeitgenossen nachzuahmen suchen, so erscheinen jene plumperen Statuen als Werke von Künstlern, die hinter der Entwicklung zurück geblieben, von der typischen Starrheit der älteren Zeit sich nicht völlig loszureissen vermögen. Dass man aber bei der ungeheuren Masse von Bildwerken, welche die Zeit verlangte, die verschiedensten künstlerischen Kräfte benutzen musste, ist selbstverständlich. Doch erscheint das Schöne und Gelungene hier überwiegend.

Schon die Anordnung ist von höchster Grossartigkeit. Die ganzen Wandflächen der drei Portale und der sie einrahmenden Strebepfeiler sind als eine ununterbrochene Galerie überlebensgrosser Statuen behandelt, deren im Ganzen vierunddreissig sind. Dazu kommt am Mittelpfeiler des Hauptportales die Madonna, der man hier schon den ersten Platz eingeräumt hat, während sie zu Paris und Amiens sich noch mit einem Nebenportal begnügen musste (Fig. 124 rechts). Sie gehört nicht zu den besten der Zeit, hat überschlanke Verhältnisse und im Gesicht hat das Streben nach Anmuth zu einem leeren Lächeln und etwas gekniffenen Zügen geführt. Die Gewandung, obwohl im Hauptmotiv gut, ist etwas zu künstlich

und gesucht angeordnet. Dagegen sind die übrigen Statuen des Hauptportales grösstentheils von hoher Schönheit. Der Künstler hat ein treffliches Mittel gefunden, ihnen eine höhere Lebendigkeit und mannigfachen Wechselbezug zu geben, denn kaum eine einzige steht für sich allein, sondern sie verbinden sich zu freien Gruppen, in denen man die Verkündigung, die Beschneidung und andere Momente des Lebens der Maria

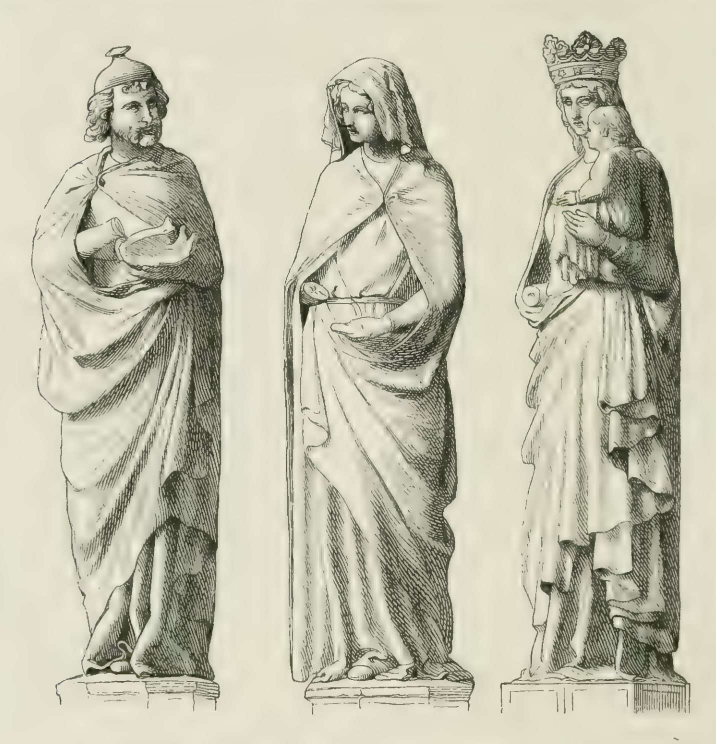


Fig. 121. Vom Westportal zu Rheims.

erkennt. Die Art, wie die Gestalten sich einander zuwenden, hat Etwas von den anmuthigen Bewegungen, welche die vertraute Unterhaltung befreundeter Personen begleiten. Die feine Sitte des Weltverkehrs spiegelt sich in diesen Gruppen ähnlich wie später in den sogenannten Sante conversazioni der italienischen Malerei. So wendet sich der Engel bei der Verkündigung überaus holdselig zur Maria; so streckt die ehrwürdige Gestalt des Hohenpriesters in milder Freundlichkeit die Arme dem Christuskinde entgegen, um es zur Beschneidung zu empfangen, während die beiden assistirenden Gestalten (Fig. 121) voll Aufmerksamkeit sich vorneigen.

Neben dieser lebendigen Pracht der Gewandung wirken andere wieder durch die schlichte Einfachheit, mit der das Gewand in grossartigen Linien lang herabwallt. (Zwei weibliche Gestalten sind in der Renaissancezeit erneuert.)

Südportal.

Am Südportal zeigt die südliche Reihe schwere plumpe Gestalten mit übergrossen Köpfen, die indess überall schon nach Bewegung und Leben ringen. Man sieht Abraham mit dem zum Opfer knieenden Isaak, Moses mit den Gesetztafeln, Johannes mit dem Lamm, Simeon mit dem Christuskind und zwei andere Heilige. Dagegen gehört die Nordreihe desselben Portals, welche Bischöfe und Könige enthält, zu den vollendetsten, schönsten der ganzen Kathedrale: leicht und frei bewegt, in klarer Gewandbehandlung, trefflich in verschiedener Charakteristik durchgeführt, haben nur die Köpfe zum Theil etwas Hartes, Scharfes, Dürftiges.

Nordportal

Am übereinstimmendsten ist die Behandlung in den Figuren des Nordportals. Hier sieht man eine Gestalt von grösster jugendlicher Anmuth, in der Rechten ein Buch halten, mit der Linken den Mantel emporziehen und gegen die Brust drücken, so dass seine Falten in grossartigem Schwung bis auf die Füsse niederwallen: dann wieder einen heiligen Stephanus, dessen Diakonengewand in seiner schlichten Behandlung nicht minder schön die Bescheidenheit der Haltung hervorhebt. Ueberaus holdselig sind zwei Engel, welche in zutraulicher Weise einem schlicht und edel zwischen ihnen stehenden Heiligen zunicken. Alle diese Werke athmen die höchste Vollendung des Styls. Unabsehbar ist aber der Reichthum von plastischem Schmuck, welcher in zierlichen Reliefs, kleinen Figürchen und Gruppen überall noch an den Wänden und in den Hohlkehlen der Archivolten angebracht ist und eine ganze Welt von naiver Schönheit und Lebendigkeit enthält. An den drei grossen Giebelflächen über den Portalen und den beiden der äussern Strebepfeiler sieht man in der Mitte die Krönung der Maria, links die Kreuzigung, rechts den thronenden Christus von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umringt, endlich auf den beiden äussersten Feldern die Verkündigung, alles voll Leben und Energie, dabei bewundernswürdig in den Raum componirt.

Giebelfelder.

Nördlicher Kreuzarm.

Nicht minder reich sind die beiden grossen Portale an der nördlichen Façade des Querschiffs geschmückt. Hier nimmt am Mittelpfeiler des Hauptportals der heilige Remigius merkwürdiger Weise die erste Stelle ein. Er ist würdig und ernst mit etwas grossem Kopfe dargestellt, in welchem durch allerlei realistisches Detail, z. B. Fältchen an den Augen und auf der Stirn bereits auf einen individuellen Eindruck hingearbeitet wird. Weit schwerer und plumper sind die sechs grossen Statuen an den Portalwänden, mit so übermässigen Köpfen und so kinderartig

kurzen Körpern, dass das Missverhältniss grell hervortritt und die dichte Nachbarschaft mit andern Werken von höchster Schönheit sehr auffallend wird. Und doch sind die Köpfe an sich gut und lebendig durchgeführt. Wie verschiedene Hände aber an demselben Portale arbeiteten, sieht man an den zwei und vierzig kleinen sitzenden Gestalten von Bischöfen, Königen und Heiligen, welche in drei Reihen die Hohlkehlen der Archivolten füllen. Sie sind durchgängig von bezaubernder Schönheit, Würde und Anmuth, die Köpfchen köstlich und fein, die Stellungen vielfach wechselnd, die Gewänder herrlich entwickelt und mannichfach motivirt, so dass keine geistreicheren Variationen eines so einfachen plastischen Themas zu denken sind. Das Tympanon zerfällt in fünf Reliefstreifen, in deren oberstem der thronende Christus zwischen zwei anbetenden Engeln erscheint. In den unteren Feldern ist die Geschichte des h. Remigius in höchst anziehenden Reliefs mit zierlichen Gestalten und klarer Anordnung und lebendigem Ausdruck geschildert. Trefflich ist z. B. die Scene wie der Bischof mild, aber ernst und bestimmt drei Teufel zurückweist und ihnen auf dem Fusse nachfolgt, während sie im Fliehen nicht ohne Humor ihn angrinsen und ein kleiner Teufelsprössling sich am Knie des einen festhält, um nicht zurück zu bleiben. Solcher frischen, naiven Züge ist überall eine Fülle.

Am Nebenportal enthalten die rechtwinklig vertieften Wände jederseits drei Heiligengestalten, deren Gewänder in übertriebener Feinheit der Detaillirung gänzlich der Antike nachgebildet sind und einen interessanten Vergleich mit der so verwandten und doch so grundverschiedenen Gewandung der übrigen Werke dieser Zeit gewähren. Die Köpfe sind etwas hart aber doch würdevoll, die Verhältnisse der Körper dagegen wieder auffallend kurz und unglücklich. Alles das wird aber reichlich aufgewogen durch die grosse Christusstatue am Mittelpfeiler,*) ein Werk von solcher Schönheit, dass man es als die feierlichste plastische Schöpfung der gesammten Zeit bezeichnen darf. Hier ist völliges Verständniss und bewundernswürdige Durchführung der gesammten Form in untadeligen Verhältnissen, dazu eine Herrlichkeit in dem milden klaren Ausdruck des Kopfes, der vom Haar in weichen Wellen umflossen wird, dass der göttliche Ernst des erhabensten Lehrers von lautrer Anmuth verklärt erscheint. Die rechte Hand ist erhoben und die drei vorderen Finger ausgestreckt, die Linke hält die Weltkugel und damit zugleich den von

*) Abb. in den Denkmälern der Kunst Taf. 60 A. Fig. 4.

rechts herübergezogenen Mantel, der in seinem edlen Faltenwurf durch die vorschreitende Stellung des rechten Fusses motivirt wird. Das Studium der Natur ist an dieser meisterhaften Statue in allen Theilen so vollkommen, dass an den Händen nicht bloss die Nägel, sondern auch die Gliederungen der Gelenke auf's Feinste charakterisirt sind.

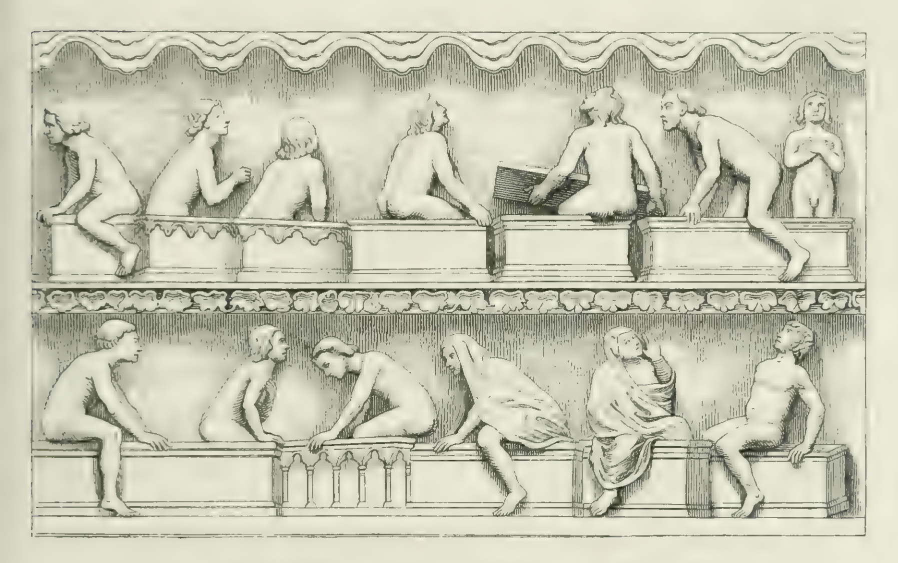


Fig. 125. Vom nördlichen Kreuzarm der Kathedrale zu Rheims.

Die Reliefs im Tympanon, der thronende Weltrichter und das jüngste Gericht in fünf Abtheilungen, gehören wieder zum Schönsten der ganzen Zeit. Der thronende Christus ist feierlich und grossartig, seine Gewandung zeigt wahrhaft antike Bewegung. Innig flehend erheben zu beiden Seiten Maria und Johannes zur Fürbitte die Hände, während zwei Engel mit den Marterwerkzeugen demüthig hinter ihnen knieen. Die Auferstehung der Todten (Fig. 125) wird in zwei Reliefstreifen mit einer Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit geschildert, dass die neun und zwanzig kleinen Figürchen stets wieder in verschiedenen, oft äusserst naiven Stellungen den körperlichen Akt des aus dem Grabekletterns, des Aufhebens der Deckel und zugleich die verschiedenen Empfindungen des Erstaunens, der Bangigkeit, frommer Ergebung und innigen Flehens ausdrücken. Dabei zeigt sich in dem feinen Gefühl und richtigen Verständniss der Formen die sicherste Meisterschaft. Man sieht hier wieder, wie diese Reliefdarstellun-

gen die Lieblingsaufgaben der Künstler waren, während die grossen Statuen der Portalwände oft untergeordneten Kräften überlassen blieben. So sind namentlich in den beiden unteren Reliefstreifen, wo das Schicksal der Guten und der Bösen lebendig geschildert wird, indem einerseits Engel die Seelen in Abrahams Schooss tragen, andrerseits satyrähnliche Teufel die Vertreter aller Stände in das höllische Feuer schleppen, die Köpfchen durchweg von einer Feinheit, zarten Rundung und Schönheit, dass sie ein fast klassisches Gepräge haben; dabei aber ist über alle eine Heiterkeit, ein kinderunschuldiges Lächeln ausgegossen, das in keiner andern Epoche der Kunst so holdselig die Werke der Plastik verklärt und sie dem Gemüthe nahe bringt. Auch die sitzenden Gestalten musicirender Engel an den Archivolten sind von der grössten Schönheit.

Weiterer plastischer Schmuck.

Aber damit ist der unermessliche Reichthum plastischer Ausstattung noch nicht erschöpft. So sind an den Strebepfeilern der Chorkapellen kleine betende Engelfigürchen angebracht; so stehen ringsum wie heilige Wächter des Gotteshauses grössere Engel in den Baldachinen der Strebepfeiler, an der Südseite fast durchgängig schön, anmuthig bewegt und in edlen Verhältnissen; nur bei einigen, die wohl erst dem 14. Jahrhundert angehören, sind die Körper überschlank, die Bewegungen überzierlich, die Köpfchen etwas verzwickt. An der Nordseite sind sie minder gelungen. Endlich ist noch im Innern der Kathedrale die ganze Fläche der westlichen Schlusswand, welche die Portale enthält, mit kleinen Statuen in reihenweise übereinander angebrachten Nischen geschmückt. Es sind bald einzelne, bald zu dramatischen Scenen, wie z. B. der Kindermord, verbundene Gestalten. Auch hier zeigen sich die Körper frei entwickelt in eleganten Verhältnissen, die Behandlung ist eine vollendet plastische, welche, sich ihrer Mittel völlig bewusst, namentlich durch tief einschneidende Hauptfalten wirksam zu gliedern versteht. Einiges erscheint antikisirend, bei anderem ist schon ein übertriebener Hang zum Biegen und Wenden der Gestalten zu spüren. Immerhin gehören sie zum Besten vom Ende des 13. Jahrhunderts. Am mittleren Portalsturz kommen kleine Gruppen von je zwei Figuren vor, die zum Theil die Parabel von den Arbeitern im Weinberge frisch und lebendig vorführen. Einige Figürchen, namentlich an den Seitenportalen, sind auch hier übertrieben schlank mit winzigen, etwas geziert lächelnden Köpfen. Zum Theil mögen sie schon in's 14. Jahrhundert gehören.

Naturstudien.

Für den künstlerischen Standpunkt und die Naturstudien der Meister dieser grossartigen Werke drängen sich dem Betrachtenden charakteristische Züge in Fülle entgegen. So sieht man draussen an den Archivolten des Hauptportals einen heiligen Sebastian mit genau anatomisch

detaillirtem und trefflich durchgeführtem Körper. Reitende sind sammt den Pferden mehrfach in vorzüglich wahrer, lebendiger Bewegung geschildert. Die Gestalten reifer Männer oder Greise sind meistens, während ihre Gewänder vollkommen den Styl der übrigen zeigen, durch Falten am Halse, an der Stirn, durch ein schärferes Hervorheben der Gesichtsformen ganz bestimmt charakteristisch, ja individuell behandelt. Andere dagegen, die ganz ideal gehalten werden sollen, wie Engel, Jünglinge, Frauen, Christus, erhalten einen mehr typisch allgemeinen Schnitt, eine vollere, sanftere, weichere Behandlung der Form. Auch das Haupt- und Barthaar wird als Mittel für die Charakteristik benutzt. Während es bei den strengeren Gestalten in harte Löckchen gleich denen des früheren Styles gelegt ist, erreicht es in den schöneren Werken eine vollendete Freiheit und Weichheit, die in kleineren Wellen oder grossen geschwungenen Locken oder endlich in dichtem Gekräusel Alter und Geschlecht mit grosser Feinheit charakterisirt.

Vergleich mit der griechischen Plastik.

Man hat die Blüthezeit des dreizehnten Jahrhunderts wohl mit der Glanzepoche der griechischen Kunst zur Zeit des Phidias verglichen. In der That haben, trotz ihrer Gegensätze, beide Epochen in ihrem künstlerischen Schaffen eine wunderbare Verwandtschaft. In beiden eine ähnliche Begeisterung für die höchsten Interessen, eine geniale Sorglosigkeit um die materiellen Details des Lebens, kurz jene erhöhte Stimmung, die allein fähig macht zu Schöpfungen von reinster Idealität. Beide treten einen von der früheren Zeit vielfach durchgearbeiteten Schatz geheiligter Tradition an, finden einen Kreis typisch festgesetzter Gestalten vor, welchen sie nun mit ihrem feineren Naturgefühl, ihrer tieferen Empfindung ein flüssigeres Leben verleihen können. Denn dort wie hier verlangt man nicht das Neue, sondern immer wieder das Alte, Ueberlieferte, die bekannten und vertrauten Gestalten des Mythos, die im Volksbewusstsein lebendig waren. Daher konnte die Kunst sich an den immer wiederkehrenden Aufgaben zu einem festen Styl, zu grösserer Freiheit und endlich zu höchster Anmuth durcharbeiten. Dazu kam die bei aller Verschiedenheit doch so ähnliche Verbindung mit der Architektur. Wer wird leugnen, dass die Kunst des dreizehnten Jahrhunderts weder in der gedanklichen noch in der räumlichen Entfaltung mit jener unvergleichlichen Klarheit der griechischen Kunst sich messen dürfe, dass ihr namentlich die festen, für plastische Darstellung so geeigneten Ideale der antiken Kunst fehlten, und dass die christlichen Idealgestalten eben wegen der Geringschätzung des Körperlichen keine plastische, nur malerische sind; wer wird nicht zugeben, dass aus der scholastischen Gelehrsamkeit manches dem Volke minder Verständliche, aus der complicirten Construc-

tion der Architekten manche verwickeltere Anordnung hervorgegangen sei, und dass letztere die Plastik vielfach zu Concessionen zwang und ungünstige Stellungen sowie eine Verkrüppelung des Maassstabes für die Reliefplastik zur Folge hatte! Aber das gewann keinen Einfluss auf die Hauptsache, das verdunkelte nicht die wesentlichen grossen Grundzüge des Inhalts, das gab sogar durch die Berufung auf tieferes Nachdenken und genaueres Betrachten dem Werke ein neues spannendes Interesse. Darin aber vor Allem lag wieder eine grosse Verwandtschaft mit der Antike, dass die Ausschmückung einer Kirche des dreizehnten Jahrhunderts dem Bildhauer eine eben so grosse Mannichfaltigkeit der Aufgaben stellte, wie vormals die Ausstattung eines griechischen Tempels. Jede Gattung der Sculptur fand ihre Anwendung: die Kolossalstatue, einzeln und zu freien Gruppen verbunden; zierliche Statuetten, bald sitzend bald stehend angebracht, auf Konsolen und in Archivolten; das grossräumige Hochrelief und das zarteste Flachrelief, und selbst diese wieder in der verschiedensten architektonischen Umrahmung, an den Seiten der Pfeiler, in friesartigen Streifen oder im spitzen Bogenfeld. Dieser ganze Reichthum der Abstufung bot erst der Plastik das Mittel, sich in vielseitigster Weise zur Freiheit zu entfalten.

Innere Verwandtschaft mit der Antike.

Nur aus dieser Gleichartigkeit des Strebens, der idealen Aufgaben und der architektonischen Anforderungen, nicht aber, wie man wohl geglaubt hat, aus Nachahmungen antiker Vorbilder, ging die Verwandtschaft hervor, in welcher die edelsten Werke des dreizehnten Jahrhunderts sichtlich mit denen der griechischen Blüthezeit stehen. Wo hätte man auch die Muster entlehnen sollen? Steht doch die römische Plastik in den überfüllten Reliefs ihrer Sarkophage und der studirt feinen Gewandbehandlung ihrer Statuen weit ab von der Einfachheit und plastischen Klarheit des dreizehnten Jahrhunderts! Wohl erkennen wir bisweilen in der Welt von Statuen, welche die Kathedralen jener Zeit bedecken, vereinzelte Werke, welche auf direkten Studien nach römischen Togafiguren beruhen; allein sie würden in der Menge verschwinden, wenn sie nicht einen so fühlbaren Contrast mit der Mehrzahl der übrigen Werke bildeten. Dagegen ist der feine Reliefstyl des dreizehnten Jahrhunderts, der nur zwei Reihen von Gestalten hintereinander duldet und jede Figur sich in voller Klarheit darstellen lässt, gleich dem griechischen aus richtigem künstlerischen Gefühl und aus der strengen Beziehung zur Architektur hervorgegangen. Was die Statuen betrifft, so ist der wesentliche Unterschied der, dass die griechischen Plastiker, vor Allem auf Darstellung der menschlichen Schönheit bedacht, die organischen Gesetze der Gestalten bis in's Tiefste ergründen, und dass selbst die Gewänder bei ihnen nur

der Körper wegen geschaffen sind, deren Bau und Schönheit sie in jeder Falte verrathen, ja hervorheben sollen. Dagegen ist bei den Bildhauern des dreizehnten Jahrhunderts, weil sie christliche Gegenstände, also im Körper das Durchscheinen der Seele, des Geistigen zu veranschaulichen haben, der Körper von geringerer Bedeutung, nur in seinen allgemeinen Verhältnissen empfunden und noch mehr vom Gewande verhüllt, das in dem grossen Schwunge der Falten seine Bewegungen andeutet und leise nachklingen lässt, etwa wie eine Melodie von begleitenden Instrumenten getragen wird. So hat denn hier die christliche Empfindung sich einen völlig entsprechenden plastischen Styl geschaffen und für Alles, was in ihren Kreis fällt, den angemessenen Ausdruck gefunden. Die holdselige Lieblichkeit der Engel, die stille Seligkeit der Verklärten und Heiligen, den Ernst der Apostel, die gottergebene Demuth der Märtyrer, die milde Klarheit des lehrenden und die feierliche Würde des richtenden Heilandes, das Alles ist nie höher und reiner von der Plastik dargestellt worden als hier.

Menge der Denkmäler.

Nicht minder bewundernswürdig ist die wahrhaft unversiegliche Schöpferkraft, in welcher die Plastik dieser Zeit kaum von einer andern Epoche erreicht wird. Denn das Streben nach plastischem Schmuck fand nicht blos an den zahlreichen Kathedralen, sondern selbst an bescheidenen Pfarr- und Dorfkirchen Platz und suchte, wie die bekannte Maison des musiciens zu Rheims beweist, auch bei Profangebäuden sich zu bethätigen. Bezeichnend ist aber für den Geist der Epoche, dass alle diese grossen Arbeiten von den bürgerlichen Gemeinden, etwa im Bunde mit Bischöfen und Domkapiteln getragen werden, dass dagegen die reichen und mächtigen Klosterorden, an deren Abteikirchen die Kunst der vorigen Epoche sich entwickelt hatte, sich in dieser Zeit künstlerisch unthätig verhalten. Nur die Cisterzienser machen allerdings eine Ausnahme, werden aber durch ihre strengere Regel am häufigeren Betriebe der Plastik gehindert. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dringt nun aber mit der gothischen Architektur auch dieser neue Styl der Plastik in die übrigen Gegenden Frankreichs ein und ruft in verschiedenen Gegenden glänzende Werke hervor, von denen einige der wichtigsten hier erwähnt werden mögen. An der Kathedrale von Rouen zeigt das nördliche Portal der Westfaçade eine elegante noch völlig romanische Ornamentik, am Tympanon sehr naive und anziehende Reliefs, im feinen schlichten Style dieser Zeit. Es enthält die Geschichte Johannes des Täufers: man sieht Herodes tafeln und behaglich der Tochter der Herodias zuschauen, welche nach der naiven Anschauung der Zeit auf den Händen tanzt und den Körper in die Höhe wirft, während die Beine abwärts ge-

Rouen.

gebogen frei schweben.*) Dann folgt die Enthauptung des Johannes, wobei der Henker in überaus kühner Bewegung gezeichnet ist; weiter die Uebergabe des Hauptes, und darüber eine Gruppe, welche um das Grab versammelt ist. Auch die sehr zerstörten Reliefs des Südportals der Façade, namentlich der thronende Christus gehören noch dem dreizehnten Jahrhundert an. — Vertreten diese Arbeiten die nördlichste Ausbreitung des Styles, so mögen die Façadensculpturen an der Kathedrale von Bourges für seine weitere südliche Verpflanzung sprechen. An den fünf Portalen ist sehr viel zerstört und erneuert; doch zeigt das mittlere eine sehr ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichtes mit feierlich thronendem Christus und tumultuarisch behandelten Teufelsscenen. Das Wenige, was von den grösseren Statuen ächt ist, gehört zu den besseren Werken der Zeit. Von den drei Portalen der streng und edel behandelten Façade von S. Nicolas (S. Laumer) zu Blois enthält das mittlere einige elegante Sculpturen derselben Epoche.

Bourges.

Blois.

Lausanne.

Weiter im Süden hat derselbe Styl seine Verbreitung nach der französischen Schweiz gefunden, wo die Kathedrale von Lausanne (um 1275) in architektonischer wie in plastischer Hinsicht sich den edelsten Werken der Epoche würdig anreiht. Hier ist die Vorhalle am Hauptportal des südlichen Seitenschiffes in den vier Ecken mit je drei grossen Statuen auf zierlichen Säulen geschmückt. Unter anderm erkennt man die Apostel Petrus und Paulus, den Evangelisten Johannes, den heiligen Christoph. Moses mit den Gesetztafeln und Johannes den Täufer mit dem Lamm. Es sind schlanke Gestalten in feiner Gewandung mit mannigfach entwickeltem Faltenwurf, aber nicht so tief und energisch geschnitten, wie die Meisterwerke von Chartres und Rheims, sondern flacher, weicher, bescheidner. Die Behandlung ist überhaupt flüssig und elegant, namentlich auch Haupt- und Barthaar fein charakterisirt. Am Mittelpfeiler steht eine Madonna mit abgeschlagenen Armen, der etwas breite Kopf zeigt ein individuelles Gepräge. Das Tympanon enthält in lebendigen Reliefscenen den Tod der Maria im Beisein aller Apostel, voll inniger Empfindung; daneben ihre Auferstehung, wobei in liebenswürdiger Weise eine Schaar von Engeln ihr behülflich ist. Darüber der thronende Christus in mandelförmigem Medaillon, feierlich beide erhobenen Hände ausbreitend, fliessend weich in Gewandung und Bewegung. Daneben zwei anbetende Heilige (Maria und Johannes?); der Eine, von fast portraitartigem Ausdruck, betet mit

*) Ganz dieselbe Darstellung giebt Villard von Honnecourt Taf. 2 des oben citirten Albums. Ebenso findet sie sich in den Wandmalereien des Doms zu Braunschweig und anderswo.

gefalteten Händen, während der Andere seine Krone darreicht. Hinter ihnen zwei anmuthige Engel mit Weihrauchgefässen, unten zwei andere knieend mit Tüchern, die sie ausbreiten. Interessant ist die Beobachtung, wie der Künstler hier bei mässigeren Mitteln einen Auszug aus den grossen plastischen Cyklen der französischen Façaden zu geben, und wie sinnig er dabei auf den dortigen Styl einzugehen weiss. —

Grabdenkmale.

Derselbe neue Styl spricht sich nun auch in den Grabdenkmälern aus. Der ideale Sinn der Zeit begnügt sich selbst hier mit einem allgemeinen Typus, der in der Regel das Gepräge jugendlicher Anmuth trägt, während ein schärferer Ausdruck des Individuellen noch nicht verlangt wird. Zu den frühesten dieser Arbeiten gehören mehrere Grabsteine in der Abteikirche zu Fontevrault*), welche den Uebergang aus dem älteren Styl in die neue Auffassung mit festen Daten belegen. Der Grabstein Heinrichs II. von England († 1189) zeigt noch die schlichte aber edle Auffassung romanischer Zeit in klaren, straffen Falten, in strenger Haltung mit dem ruhigen Ausdruck des Schlummers; die Hand hält, wie im Traume, auf der Brust das Scepter. Aehnlich erscheint Heinrichs Gemalin, Eleonore von Guyenne († 1204), in Haltung und Gewandung noch ziemlich conventionell, die feinen Züge ebenfalls in stillem Schlummer, beide Hände auf der Brust gekreuzt, und nur der Wurf des Mantels zeigt ein noch mühevolles Streben nach lebendigeren Motiven. In dem Grabmal von Richard Löwenherz († 1199) ist dagegen die Gewandung wieder einfacher, der Körper in schlanken Verhältnissen, der ziemlich kleine Kopf mit weichen Zügen; das Scepter hält er mit beiden Händen vor sich. Einen interessanten Beweis für die künstlerische Freiheit, mit der man das Individuelle behandelte, bietet der Grabstein desselben Königs in der Kathedrale von Rouen, wo die Gestalt, in demselben strengen einfachen Styl behandelt, ganz andere, viel gedrungenere Verhältnisse und einen grösseren Kopf zeigt, als dort. Ganz ähnlicher Art ist ebendort das Grabmal eines Erzbischofs Moritz in einer Nische, deren Bogen von kleinen bemalten Engelfiguren umgeben sind. Wie sich geringere Künstler noch um diese Zeit im Versuch nach einer freieren Behandlung gelegentlich fruchtlos abquälten, zeigt in Fontevrault der Grabstein der Isabella von Angoulême, Gemalin Johanns von England († 1218). Die Falten des Mantels sind ohne Verständniss hin und her gewunden, auch der Kopf ist sehr schwach in der Zeichnung; die Hände halten ein Gebetbuch. Während alle diese Gestalten noch schlummernd dargestellt sind und dadurch eine Parallele zu der befangenen Haltung der Portalstatuen der älteren Zeit

Fontevrault.

Rouen.

*) Abb. in Didron's Ann. archéol. Tom. V.

bilden, ist Berengaria, Richards Gemalin († 1219), in einem herrlichen Grabstein der Abteikirche l'Espan bei le Mans höchst lebensvoll mit freien offenen Augen gebildet. Das Gewand fliesst in weiten Falten herab, der vornehme Kopf ist von antiker Grossartigkeit, die Hände halten ein Kästchen und die Füsse ruhen auf einem Hunde, dem Sinnbild der Treue. Hier ist der Sieg des neuen Styles vollständig entschieden. Sodann finden sich in der Kathedrale zu Amiens zwei grosse bronzene Grabplatten der Erzbischöfe Eberhard von Fouilloy († 1223) und Gottfried von Eu († 1237), welche dieselbe fliessende Behandlung des Gewandes, dieselbe ideale Ausprägung der Köpfe zeigen. Von gleicher Anordnung, die ruhende Gestalt von einer Nische in gebrochenem Spitzbogen umfasst, von sechs Löwen getragen, stehen die Füsse auf zwei sich bekämpfenden Drachen. An der zweiten Platte ist Alles reicher, lebendiger, freier, die Hände namentlich in vollem Verständniss und edlen Formen durchgeführt, auch sind zwei liebliche Engel mit Kerzen und zwei andere mit Weihrauchgefässen hinzugefügt.

L'Espan.

Amiens.

S. Denis.

Das wichtigste Gesammtdenkmal der Grabsculptur dieser Zeit ist die grosse Reihenfolge von sechzehn Denkmälern, welche die Gruft der Kirche von St. Denis auf Anordnung Ludwigs IX. erhielt, und die 1264 nach vollendetem Umbau der Kirche dort aufgestellt wurden. Sie beginnen mit den Merowingern und Karolingern und gehen bis zu den Fürsten des dreizehnten Jahrhunderts herab. Natürlich konnte hier von Aehnlichkeit nicht die Rede sein; die Künstler geben überall den typischen Idealkopf ihrer Zeit, in vollen weichen Formen, bei Frauen wie bei Männern ziemlich gleichlautend, doch fallen die Locken bei letzteren frei in demselben conventionellen Schwunge zu beiden Seiten herab, während sie bei den Frauen theilweise vom Schleier verhüllt sind. Alle haben das lange, in tiefen Falten herabfliessende, bei den Männern nur bis an die Knöchel reichende Untergewand und darüber den weiten auf der Brust befestigten Mantel. Die Rechte hält das Scepter, während die Linke sich gewöhnlich mit dem Mantel zu schaffen macht und dadurch dessen freieren Wurf motivirt. Fast scheint es, dass man der chronologischen Reihe nach verfuhr, denn die Gestalten Chlodwigs, Pipins und dessen Gemalin Bertha sind plump und schwer, der Faltenwurf geistlos, die Haltung ängstlich und befangen. Allein schon Karls des Kahlen Gemalin Ermentrude ist weich und anmuthig aufgefasst, wenngleich noch etwas gebunden im Styl. Etwas schwächer ist wieder Ludwig III., trockener in der Behandlung Karlmann, und ebenso Robert II. Dagegen sind die Uebrigen meistens frei und schön; so ist Eudes eine der besten Statuen der Zeit, und ebenso die herrliche Gestalt der Constance von Arles edel in reich entwickelter Ge-

wandung aufgefasst; Philipp, Ludwigs des Dicken Sohn, nicht minder vortrefflich im Wurf des lebendig bewegten Mantels; überaus grossartig und einfach, im freiesten Adel die Statue der Constance von Castilien. Meisterlich durchgeführt sind auch die Gestalten Heinrichs I. und Roberts des Frommen, ferner Philipp, Ludwigs IV. Sohn. Aber mit besonderer Innigkeit der Empfindung sind die beiden Prinzen Philipp, Ludwigs IX. Bruder († 1221) und Ludwig, der Sohn desselben Königs, charakterisirt. Eigenthümlich fein, voll jugendlicher Anmuth hebt Philipp die gefalteten Hände frei empor und bewegt das eine Knie wie zum Schreiten; die Gewandung ist schlicht und edel gelegt, das Ganze eingeschlossen von zierlicher Nische mit Baldachin, die mit mannigfach bewegten Statuetten Leidtragender geschmückt sind; ausserdem durch trefflich erhaltene Polychromie ausgezeichnet. Während auch hier die Köpfe noch ideal und typisch sind, eröffnen Isabella von Aragonien († 1271) und ihr Gemahl Philipp der Kühne († 1285) die Reihe der Statuen, an welchen unter Beibehaltung derselben Grundform zum ersten Mal das Streben nach Wiedergabe des individuellen Gepräges, nach Portraitwahrheit zur Geltung kommt. — Aus der Spätzeit des Jahrhunderts ist sodann noch das Grabmal des Erzbischofs de la Jugie († 1274) in der Kathedrale von Narbonne als ein treffliches Werk zu nennen.

Arbeiten der Goldschmiede.

Dass dieser gewaltige Aufschwung der Plastik auch auf die verwandten Künste entscheidenden Einfluss übte, namentlich aber den Arbeiten der Goldschmiede ein eleganteres Gepräge gab, erkennt man aus jedem Erzeugniss dieser Epoche. Als eins der glänzendsten und vollendetsten Beispiele ist nach den massenhaften Zerstörungen, welche gerade diese Werke heimgesucht haben, der Schrein des h. Taurinus in der Kathedrale von Evreux vom Jahre 1255 zu nennen*).

2. Deutschland.

Vielseitiges Streben.

In Deutschland tritt uns die Plastik dieser Zeit nicht so grossartig, nicht so einheitlich geschlossen, dafür aber desto mannichfaltiger entgegen. Während in Frankreich durch den schnellen Sieg des gothischen Systems das bunte interessante Treiben der früheren lokalen Schulen zum Schweigen gebracht wurde und der bei aller Neuerungslust durchaus regelsüchtige Charakter der Franzosen sich zum ersten Male in der Kunst geltend machte, erhebt sich in Deutschland als treuer Nachhall der politischen Verhältnisse grade jetzt zu grösster Kraft der hartnäckige Unabhängigkeitssinn der Einzelnen. Ungefügig, der einheitlichen Leitung

*) Trefflich abgebildet in den Mél. d'archéol. III.

widerstrebend, bildet jede lokale Gruppe, wie in der Architektur so in der Plastik, ihre früheren Tendenzen fort und widersetzt sich lange dem neuen französischen Styl. Aber das Beispiel reicher bildnerischer Ausschmückung, welches man von dort empfing, blieb gleichwohl nicht unbeachtet. Die oben erwähnten Sculpturen an der Schottenkirche zu Regensburg (S. 302) und jene der Galluspforte am Münster zu Basel zeigen wie wenig die knappen bescheidenen Formen des romanischen Styles bis dahin geeignet waren, einer reicheren bildnerischen Ausstattung den festen Rahmen zu bieten. In ähnlicher Weise überfluthet noch in den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts eine ebenso formlose als wilde Phantastik die Aussenwände der Chornische an der Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich, die wahrscheinlich erst zwischen 1210 und 1230 ausgeführt wurde*). An der um dieselbe Zeit erbauten Façade von S. Stephan zu Wien tritt derselbe regellose Sinn abermals auf, aber schon das herrliche Hauptportal zeigt eine maassvollere Behandlung, entfaltet seine Glieder in glänzender Dekoration und beschränkt die phantastischen Zusätze auf das durchlaufende Kämpfergesims der Pfeiler. Das Bogenfeld enthält dagegen noch ganz im herkömmlichen streng romanischen Style den thronenden Christus in einem von zwei Engeln gehaltenen Medaillon. Von verwandter Art ist das Prachtportal an der Südseite der Magdalenenkirche zu Breslau, ehemals an der Kirche des abgebrochenen Vincenzklosters befindlich. Hier wird die überreiche Ornamentik nicht allein mit einer Fülle barocker phantastischer Gebilde durchzogen, sondern an den Kapitälen und Archivolten mit geschichtlichen Darstellungen in derbsten Reliefs bedeckt. Neben fabelhaften Ungethümen erblickt man an den Käpitälen der beiden äussersten Säulen zweimal Adam und Eva unter dem Baume mit der Schlange. An der innersten Archivolte dagegen sind in sieben Feldern die Hauptscenen des Lebens Christi von der Geburt bis zur Sendung des heiligen Geistes angeordnet. Alles Figürliche erscheint geradezu barbarisch, während der Styl der Ornamentik doch schon auf das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts deutet.

Schöngrabern.

Wien.

Breslau.

Indess hörten die deutschen Meister nicht auf, weitere Versuche mit dem romanischen Styl zu machen, und so gelang es denn in mehreren Fällen, die schwelgerische Ornamentik desselben zu retten, sie aber von phantastischen Elementen mehr zu läutern und eine selbständig entwickelte Plastik damit zu verbinden. Ein bedeutendes Werk dieser Art bildet das Portal der Klosterkirche zu Tischnowitz in Mähren, jedenfalls erst nach

Portal von Tischnowitz.

*) Gediegen publicirt von *G. Heider*. Wien 1855.

1238 ausgeführt*). Es ist eine der glänzendsten Leistungen der Zeit, was Schönheit der Anlage, Pracht und Reichthum der verschwenderisch darüber ausgegossenen Ornamentik betrifft. In die geschmeidigen Arabeskenranken des romanischen Styles mischt sich auf geistvolle Weise der naturalistische Blätter- und Blumenschmuck der jungen Gothik, sodass die Herbstflora der früheren mit den Frühlingsblüthen der neuen Zeit verbunden ist. Dazu gesellen sich plastische Gebilde, welche noch streng



Fig. 126. Apostel. Tischnowitz.

am romanischen Style festhalten. Zunächst im Tympanon der thronende Christus in der Mandorla, von den Evangelistenzeichen umgeben. Zwei

*) Die reichliche Aufnahme von Laubformen, die nach gothischer Weise wirklichen Pflanzen nachgebildet sind, erlaubt schwerlich anzunehmen, dass die Einweihung vom J. 1239 dies Portal schon vollendet gefunden habe. Abgeb. und beschrieben von *Wocel* im Jahrb. der Oester. Centr. Commiss. III Bd. Wien 1859. Die Vergleichung mit dem Portal von S. Maria in Toscanella, die der Berichterstatter anstellt, erscheint ziemlich müssig. Die nordische Kunst hat am wenigsten im 13. Jahrh. ihre Vorbilder in Italien gesucht.

kleinere Gestalten in fürstlichen Gewändern, eine männliche und eine weibliche, haben sich zu Boden geworfen und bringen dem Erlöser das Modell der von ihnen gestifteten Kirche dar. Wahrscheinlich sind es die Königin Constanzia, Gemahlin Otakar's I. von Böhmen, und ihr Sohn, König Wenzel I. Hinter ihnen stehen eine männliche und eine weibliche Gestalt, vielleicht eher ihre Schutzheiligen als ihre nächsten Verwandten*). Diese ganze Composition ist, einschliesslich der in orientalischer Weise am Boden rutschenden Donatoren, völlig im Geiste byzantinischer Kunst. Dagegen sind an den Portalwänden die Statuen der zwölf Apostel angebracht, die beiden äussersten etwas entfernt und auf Säulen, welche von unförmlichen Löwen getragen werden; diese sämmtlich noch in romanischem Style mit antikisirenden Gewändern, aber in offenbarem Streben nach charakteristischer Mannichfaltigkeit (Fig. 126). Doch scheint die Arbeit ungleich; Einiges nicht ohne belebtere Motive, Andres ziemlich roh, die Falten bei mehreren Gestalten starr in parallelen Linien. Die Köpfe haben etwas Naturalistisches, das in einigen zu fast bedenklicher Wildheit übergeht und geradezu ein national slavisches Gepräge anzunehmen scheint**).

Portal von S. Ják.

Aus ähnlicher Tendenz ist das kaum minder prachtvolle Portal der Kirche von S. Ják in Ungarn hervorgegangen. Seine Ornamentik bewegt sich noch völlig in romanischen Formen, aber der Spitzbogen und die Kleeblattform der Nischen über den Archivolten sprechen im Einklange mit der Gesammtanlage für das dreizehnte Jahrhundert, dessen zweitem Viertel dies edle Denkmal angehören mag. Im Tympanon sieht man das Brustbild Christi, von zwei knieenden Engeln gehalten. Der Meister dieses Baues mochte aber die reiche Dekoration seiner Säulen und Pfeiler nicht aufgeben oder durch Statuen unterbrechen, deren Grösse die Anmuth der architektonischen Verhältnisse beeinträchtigt hätte. Daher ordnete er die Gestalten Christi und der Apostel in Nischen über dem Portal an, welche aufsteigend der Linie des Vorhallendaches folgen. Diese Anordung ist ebenso wohl durchdacht als wirkungsvoll. Was den Styl der Gestalten betrifft, so scheinen dieselben den reich bewegten, aber noch durchaus auf antiker Grundlage beruhenden der romanischen

*) Letzteres nimmt Wocel a. a. O. S. 265 an. Mir scheint jedoch besonders die aufrechte Stellung und die empfehlende, aber nicht betende Bewegung der Hände dagegen zu sprechen.

**) Ich urtheile nach Photographieen, nach welchen auch die Abbildung angefertigt ist. Mehrere Köpfe —, welche, wird nicht gesagt — sollen in Gips erneuert worden sein.

Zeit nicht ohne glückliche Mannichfaltigkeit der Motive festzuhalten*).

Dom zu Bamberg.

Welche Anhänglichkeit man noch immer in den verschiedensten Gegenden Deutschlands dem älteren Style widmete, beweisen sodann die noch bedeutenderen Leistungen der fränkischen Schule im Dom zu Bamberg. Zunächst gehören hierher die Reliefgestalten, welche in den Wandnischen der Schranken am östlichen (Georgen-) Chor angeordnet sind. An der südlichen, wie an der nördlichen Seite sieht man je zwölf paarweise verbundene Apostel und Propheten, denen an der Südseite noch der h. Georg mit dem Drachen, an der Nordseite die Verkündigung hinzugefügt wird. Die Gestalten sind in einem aus antikisirender Ueberlieferung und naturalistischen Tendenzen merkwürdig gemischten Style durchgeführt. Nicht bloss die verschiedenen Köpfe zeigen das Streben nach charakteristischer Auffassung, sondern der Künstler sucht die ganzen Figuren dramatisch zu bewegen. Er stellt je einen Apostel mit einem Propheten zusammen, z. B. den König David mit dem Apostel Simon wie in lebhafter Unterredung begriffen, ganz so wie die Mysterienspiele des Mittelalters Propheten und Apostel in Wechselreden vorführen. Einen sieht man im Vorwärtsschreiten über die Schulter zurückblicken und seinem Nebenmann zum Nachfolgen winken. Zwei Andere sind, während der Eine ebenfalls fortschreitet und sich umwendet, in eifrige Discussion vertieft, wobei der Gestus der Hände die Demonstration deutlich unterstützt. Aber in diesem Streben nach Lebenswahrheit wird der Künstler durch die geringen Naturstudien und die Fesseln der Tradition gehemmt. Die Gewandbehandlung stützt sich auf die antike, wie sie der Bamberger Schule des elften Jahrhunderts so geläufig war; aber man bemerkt ein Haschen nach neuen Motiven, ein Häufen der Falten und flatternd bewegte Zipfel. Die Körper sind mehrfach ganz verrenkt, und nur in ruhiger Haltung wie bei der Verkündigung macht sich in erfreulicher Weise ein feiner Sinn für das Ausdrucksvolle der Bewegung, namentlich der Arme und Hände geltend**). Die genaue, allerdings etwas harte Ausführung zeugt ebenfalls von ernstem künstlerischen Streben. Die Entstehungszeit dieser Arbeiten wird in den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen sein. — In unmittelbarem Anschluss an dieselben wurden sodann am Hauptportal des nördlichen Seitenschiffs die Statuen der Propheten, welche die

*) Ich urtheile nach den Zeichnungen, welche den Bericht *R. v. Eitelberger's* im Jahrbuch d. W. Centr. Comm. I. Bd. 1856 begleiten.

**) Vergl. die Abb. in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 154 und 155, sowie in *Förster's* Gesch. d. D. Kunst. I. zu S. 98 und in dessen Denkm.

Apostel auf den Schultern tragen, ausgeführt. Auch hier herrscht noch dieselbe conventionelle Zierlichkeit und Schärfe der antikisirenden Gewandung, aber die Bewegungen sind etwas freier entwickelt, die Gestalten klarer markirt in festerem Schreiten, die ganze Behandlung ist etwas flüssiger, während doch dieselbe Grundlage und eine verwandte scharfe Charakteristik der Köpfe festgehalten wird. Bemerkenswerth ist bei dieser wie bei den besten der übrigen Arbeiten derselben Zeit die befangene vorwärts geneigte Haltung des Oberkörpers, ein Zeugniss von architektonischer Gebundenheit. Die Arbeiten sind etwas jünger als die Reliefs der Chorschranken, aber sie stehen denselben noch sehr nahe. Der Umstand, dass sie den alten Styl nicht mehr in voller Schärfe ausprägen und doch den neuen edleren noch nicht gewommen haben, ist der Beurtheilung dieser nicht zu unterschätzenden Werke ungünstig gewesen. Dieselbe etwas freiere Entwickelung und flüssigere Behandlung erkenne ich endlich an den Reliefs im Bogenfelde des nördlichen Portals der Ostseite. Man sieht die thronende Madonna, von Engeln umringt und von Heiligen, die in Brustbildern dargestellt sind, verehrt*). Diese Werke bilden, auf der Gränze der Epoche stehend, einen Uebergang zu dem milderen Style des folgenden Zeitabschnittes.

Sculpturen in Westfalen.

Weitere Beispiele von spätem Beharren bei romanischen Formen bieten sodann zwei ebenfalls bedeutende Werke von Westfalen, einer Provinz, die sich durch Festhalten an der Tradition immer ausgezeichnet hatte. Das eine sind die Statuen in der Vorhalle des südlichen Hauptportals am Dom zu Münster**): dreizehn grossartige Gestalten, noch in streng antikisirender Weise mit reich und mannichfach durchgebildeten Gewändern ausgeführt. Die Köpfe sind charakteristisch entwickelt, aber die Figuren selbst kommen über eine gewisse conventionelle Auffassung nicht hinaus, die von den Ergebnissen des neuen Styles sich noch gar nicht berührt fühlt. Neben neun Aposteln sieht man die Heiligen Laurentius und Magdalena, einen Kaiser und den Bischof Theodorich, der 1225 den Grundstein zum Neubau gelegt hatte, aber die Vollendung desselben (1261) nicht mehr erleben sollte. So spät dies Datum Angesichts des strengen Styls der Bildwerke erscheinen mag, so wird es doch wohl unge-

Vorhalle zu Münster.

---

*) *Sighart*, a. a. O. S. 257 ff. giebt eine Beschreibung der Bamberger Sculpturen, die nicht allein von Unrichtigkeiten wimmelt, sondern auch keine Spur von einer Entwicklungsgeschichte derselben enthält. Und doch hatte *Kugler* in seinen Kl. Schriften I. 154 ff. schon alles Wesentliche in kurzen treffenden Bemerkungen angedeutet!

**) Vergl. meine Geschichte der mittelalt. Kunst in Westfalen S. 132 fg. Abbildung zweier Apostel in *E. Förster's* Denkm.

fähr der Zeitpunkt ihres Entstehens sein. Etwas mehr hat dagegen der Meister der Sculpturen am Südportal des Doms zu Paderborn*) der neuen Auffassung Zugang gestattet, obwohl auch er, etwa um dieselbe Zeit, noch überwiegend den romanischen Anschauungen folgt. Aber aus einzelnen Zügen, wie in der Statue der Madonna am Mittelpfeiler, welche ihr Kind liebkosend an sich drückt, klingt eine neue Empfindung hervor. Auch die acht Gestalten von Bischöfen, Königen und Heiligen zu beiden Seiten zeigen einen weicheren Styl als die Arbeiten in Münster. Am Tympanon erscheint der Gekreuzigte neben zwei Engeln, welche Schleier ausbreiten.

Portal zu Paderborn.

Welch seelenvoller Schönheit aber auch die frühere Auffassung fähig sei, das sollte sich vor ihrem völligen Verschwinden in einer altbewährten Bildhauerschule glänzend offenbaren.

In den sächsichen Gegenden entwickelte sich dieser Styl, der zwar auch noch auf romanischer Grundlage ruht und sichtlich an die früheren Leistungen der dortigen Schule anknüpft, aber dieselben durch feinere Empfindung und höheres Schönheitsgefühl zu läutern sucht. Das früheste bedeutendere Denkmal dieser Richtung sind die Reliefs an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg: an der Vorderseite der thronende Christus von den Evangelistensymbolen umgeben, neben ihm Maria und Johannes,

Sächsische Schule.

Kanzel zu Wechselburg.



Fig. 127. Von der Kanzel zu Wechselburg.

jene auf der Schlange, dieser auf einer männlichen Figur stehend; auf den Seitenfeldern Moses mit der ehernen Schlange, Kain und Abel mit

*) Eine Abbildung, wenngleich nicht von genügend scharfer Charakteristik, in *Schimmel's* Denkm. aus Westphalen.

ihren Opfergaben und Abrahams Opfer (Fig. 127), lauter alttestamentliche Typen des Opfertodes Christi. Diese Werke, in kräftig vorspringendem Relief durchgeführt, athmen ein überraschendes Naturgefühl, das durch die antikisirte Gewandung hervorbricht und selbst in den überlieferten Gestalten Christi und der Evangelistensymbole zum Ausdruck kräftigen Lebens sich aufschwingt. Während manches, namentlich die Hände, noch ungeschickt ist, zeigt sich in den Gestalten eine edle plastische Fülle und in den Köpfen nicht nur Schönheitssinn, sondern selbst ein freies Seelenleben. So ist Kains tiefe Trauer ergreifend geschildert, so die kindliche Ergebung Isaaks naiv ausgesprochen. Die künstlerische Begabung des Meisters erhellt aber auch aus der grossen Mannichfaltigkeit der Gewandmotive, die nur bei Abraham durch das fast pathetisch Gewaltsame der Stellung etwas unruhig ausfallen. Bei der Anbetung der Schlange ist mit Geschick der Körper des todt Daliegenden hinter den beiden vorderen Gestalten fortgeführt. Beim Opfer Abels erscheint die Ausführung nicht so fein, doch lässt sich in dieser Hinsicht nur annähernd urtheilen, da sämmtliche Figuren, ehemals vergoldet und bemalt, jetzt braunroth angestrichen sind. Ist dies treffliche Werk auch nicht gleichzeitig mit der Vollendung der Kirche im Jahre 1184, sondern wohl erst im Beginne des 13. Jahrhunderts hinzugefügt, so erscheint doch der Gegensatz mit den barbarischen plastischen Arbeiten des südlichen Deutschlands sehr auffallend und für den Zustand der deutschen Kunst jener Zeit, für ihre verschiedenen Richtungen und Schicksale höchst bezeichnend. Ja, selbst wenn wir es in das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts herabrücken, steht es unter sämmtlichen gleichzeitigen Arbeiten ziemlich vereinzelt da. Seine Erklärung findet es nur im Zusammenhange mit den um dieselbe Zeit oder kurz vorher entstandenen Sculpturen in der Kirche zu Hecklingen und an der Busskapelle zu Gernrode (S. 301 fg.)

Goldene Pforte zu Freiberg.

Noch glänzender entfaltet sich derselbe Styl an den Sculpturen der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg im Erzgebirge.*) Hier hat offenbar die prachtvolle Anlage der gothischen Portale Frankreichs einem deutschen Meister um die Mitte des 13. Jahrhunderts den Anstoss gegeben, den romanischen Styl gegen die neue Bauweise in die Schranken zu führen und mit ihr um die Palme ringen zu lassen. In grossartiger Anlage, in Adel der Ornamentik, vor allem aber in reichlicher Anwendung bildnerischen Schmuckes nimmt es unter allen romanischen Portalen

*) Die Abbildungen in *Puttrich's* Denkm. von Sachsen I. 1 geben im Ganzen einen richtigeren Begriff als die in *E. Förster's* Denkm.

die erste Stelle ein. Dass in der That eine Einwirkung der französischen Werke stattgefunden hat, scheint besonders aus dem Inhalt der Darstellungen hervorzugehen. Im Bogenfelde thront mit dem Christuskinde Maria als gekrönte Königin, zur Rechten von den drei Königen des Morgenlandes verehrt, denen zur Linken der Nährväter Joseph und der Erzengel Gabriel gegenüber gestellt sind. An die drei Archivolten ist mit Geschick eine Darstellung des jüngsten Gerichts vertheilt. In dem äussersten Kreise sieht man den Engel des Gerichts und die auf seinen Ruf aus den Gräbern erstehenden Todten, an dem innersten Kreise Christus von Engeln umgeben, den Auserwählten die Krone des Lebens reichend; in dem folgenden Kreise sieht man umgeben von Aposteln einen Engel, der die Seelen in Abrahams Schooss trägt; in dem vierten Kreise noch andere Heilige, Apostel und Propheten. Auf den vorspringenden Kämpfergesimsen lagern Löwen, Sirenen und andere phantastische Gestalten; endlich sind zwischen den reich geschmückten Säulen der Portalwände auf kleinen Säulchen die fast lebensgrossen Statuen von acht heiligen Personen des alten Testamentes aufgestellt, die eine prophetische Beziehung auf Maria und den Messias haben. Links beginnt die Reihe mit der elastisch schreitenden jugendlichen Gestalt Daniels, ihm folgt eine weibliche mit der Krone geschmückte, vielleicht die Königin von Saba, dann ein jugendlicher König Salomo, endlich Johannes der Täufer. Rechts (Fig. 128) erhebt sich die ehrwürdige Gestalt eines langbärtigen Mannes (Noah oder Aron) mit Scepter und Weltkugel; dann eine gekrönte Frau, König David mit der Harfe und ein jugendlicher Mann mit einem Buche, vielleicht der Evangelist Johannes. Der Styl dieser Werke muss als die höchste Blüthe dessen bezeichnet werden, was die gesammte Plastik der früheren Epochen in Deutschland erstrebt hatte. Wie die Architektur des romanischen Styles in Meisterwerken wie der Dom zu Bamberg ihre letzten Consequenzen zieht, so feiert hier die Sculptur derselben Epoche ihre Vollendung. Wenn die französische Gothik dieselbe Empfindung der Zeit in andern, dem damaligen französischen Geiste entsprechenden Formen ausprägte, so haben wir hier eine ebenbürtige Aeusserung des deutschen Geistes. Sie zeichnet sich aus durch ähnliche Meisterschaft der Ausführung, durch ein verwandtes Naturgefühl, das namentlich in den kleinen nackten Gestalten der Auferstehenden von merkwürdiger anatomischen Detaillirung zeugt, aber ihre Empfindung ist weicher, inniger, zarter. Schon in dem Relief des Bogenfeldes, das ausserdem durch freie und edle Raumfüllung anzieht, ist besonders in den bewegten Gestalten der knieenden Könige jene Innerlichkeit der Empfindung zu spüren. Noch wärmer giebt sie sich in

den Statuen zu erkennen. Noch einmal verschmelzen hier antiker Schönheitssinn und deutsche Empfindung, getragen von einem Naturgefühl, das bis in's Kleinste der Gesichtszüge, der Hände und Füsse

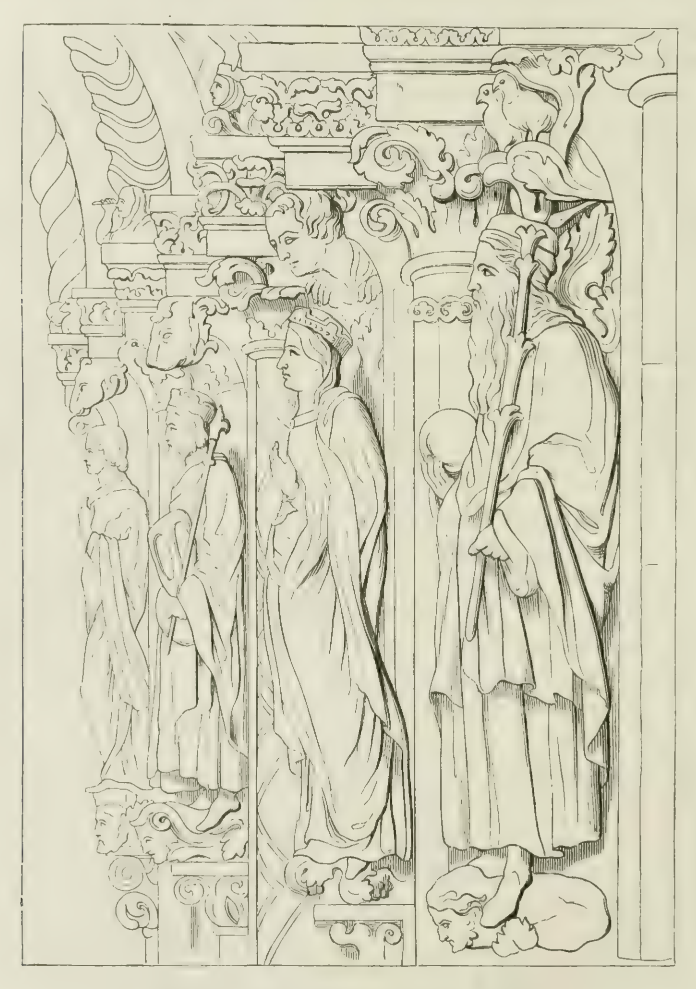


Fig. 128. Von der goldenen Pforte zu Freiberg.

voll Adel und Lebenswahrheit ist. In dem weichen Fluss der Linien, der Mannichfaltigkeit der Motive, selbst in der hier noch ziemlich erhaltenen Vergoldung und Bemalung, namentlich aber im Styl der Gewänder spricht sich die Verwandtschaft mit den Kanzelreliefs von Wechselburg unver-

kennbar aus; es ist dieselbe Schule, aber in Freiberg zu höchster Anmuth, Leichtigkeit und Freiheit durchgebildet.

Altar zu Wechselburg.

Derselben Richtung begegnen wir wieder in einem zweiten Werke der Kirche zu Wechselburg, dem plastischen Schmucke des Hauptaltars.*) Es ist ein grosser steinerner Bau, mit zwei Bögen gegen die Apsis geöffnet, in den Nischen mit vier Relieffiguren, Daniel und David, einem Propheten und einem jugendlichen König geschmückt. Diese Arbeiten, in demselben grobkörnigen rothen Rochlitzer Sandstein ausgeführt, wie die Sculpturen der Kanzelbrüstung, zeigen eine Vollendung und Feinheit des Styls, die über die Ungunst der Materials triumphirt. Die Gestalten haben dasselbe anmuthige, jugendliche Gepräge, dieselbe Innigkeit des Ausdrucks, den weichen Fluss der Gewänder, das allseitig entwickelte Formverständniss der Statuen von Freiberg. Hier ist nichts Unfreies mehr, aber auch noch nichts von dem Conventionellen der gleichzeitigen gothischen Sculptur. Die Mitte dieses Altarbaues trägt auf einem höheren Bogen die kolossalen, nicht wie gewöhnlich angegeben wird in Holz geschnitzten, sondern in Thon gebrannten Figuren des Gekreuzigten, nebst Maria und Johannes, diese beiden auf den niedergeworfenen Figuren des Judenthums und Heidenthumes stehend. Der Körper Christi ist trefflich durchgebildet, Maria und Johannes von innigem Ausdruck, das Ganze noch in alter, wenngleich wohl etwas erneuerter Bemalung. An den Armen des Kreuzes sieht man in Reliefs Gottvater, zwei fliegende Engel und unten eine männliche Gestalt mit dem Kelche, vielleicht Nikodemus, der das Blut Christi auffängt. Der schärfere Styl, namentlich in den gehäuften Falten der Gewänder mag zum Theil sich aus dem Material erklären, hauptsächlich aber scheint er der Ausfluss einer übertreibenden Manier, die mit ihren flatternden Gewandzipfeln schon seit dem Ausgange der vorigen Epoche sich in manchen deutschen Bildwerken bemerklich machte. — Derselben Schule und Epoche gehört dort im Chore das Grabmal des Grafen Dedo, des Stifters der Kirche († 1190), und seiner Gemahlin Mechthildis an. Es sind edle Gestalten von lebendigem Ausdruck, mit fein entwickelten bewegten Gewändern, jedenfalls nicht vor 1250 ausgeführt.

Trausnitz bei Landshut.

Im übrigen Deutschland wissen wir nur noch ein umfangreicheres Denkmal dieser letzten feinen Nachblüthe des romanischen Styls zu nennen: die reiche plastische Ausstattung in der Doppelkapelle auf Burg Trausnitz bei Landshut. An der oberen Chorbrüstung sieht man in zierlichen Nischen funfzehn halb lebensgrosse sitzende Gestalten Christi,

*) Abb. bei *Puttrich* a. a. O. und in *Förster's* Denkm.

der Maria, der Apostel und Evangelisten, aus deren Reihe mehrere zerstört sind; darüber ein etwas späteres grosses Cruzifix nebst Maria und Johannes; ferner zur Seite der Altarnische unter reichen Baldachinen die Heiligen Barbara und Katharina, endlich an der Seite neben dem Altar eine grosse Darstellung der Verkündigung. Es sind fein in Stuck ausgeführte, reich bemalte Arbeiten, die durch dies Material, mehr noch durch den Styl an die sächsischen Werke der romanischen Schlussepoche erinnern. Die Auffassung ist auch hier noch stark antikisirend, jedoch in dem freieren Sinne dieser Zeit, und von frischer Lebensregung erfüllt. Die Apostelköpfe zeigen eine mannichfaltige entschiedene Charakteristik, die jugendlichen sind besonders anmuthig in mildem Lächeln dargestellt. Vorzüglich liebenswürdig ist die Verkündigung; die thronende Madonna, zu deren Ohr sich die Taube niedergelassen hat, wendet sich aufmerksam dem Engel zu, welcher gar sittig heranschreitet. Die Erbauung der Kapelle scheint unter Ludwig dem Kehlheimer bis 1231 erfolgt zu sein, und dieser Zeit entspricht auch der Styl der Bildwerke. Derselben Schule gehören die aus Holz geschnitzten mit Stuck überzogenen und bemalten Statuen Ludwigs des Kehlheimers und seiner Gemahlin Ludmilla, welche sich in der Afra-Kapelle zu Landshut befinden.

Eindringen des goth. Styles.

Wie die romanische Architektur, so vermochte auch die reife Blüthe ihrer Sculptur sich vor dem übermächtig eindringenden gothischen Style Frankreichs nicht zu halten. Die erregte Empfindung der Zeit fand ihre Gedanken verständlicher und ergreifender in den neuen energischen Formen ausgesprochen als in den noch so fein durchgebildeten Gestalten des früheren Styles, der doch immerhin den wenn auch fernen Zusammenhang mit der Antike nicht verleugnen konnte. So sehen wir denn in den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts den neuen Styl im Gefolge der Architektur eindringen und bald in den verschiedensten Gegenden selbständig geübt. Bisweilen eilt er sogar der Architektur voraus und tritt an Bauwerken auf, die noch ganz im romanischen Styl der sogenannten Uebergangszeit ausgeführt sind. So zuerst an dem romanischen

Liebfrauenkirche zu Trier.

Portal der Liebfrauenkirche zu Trier, einem der frühesten Gebäude des gothischen Styls in Deutschland, von 1227 bis 1243 erbaut. Das Bogenfeld giebt Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, sodann die thronende Maria, von den drei Königen verehrt; die Archivolten enthalten die klugen und thörichten Jungfrauen, Heilige und Engel, Bischöfe und Kirchenväter; an den Wänden ehemals sechs, jetzt noch drei Statuen, welche die Kirche, die Synagoge und einen Heiligen darstellen. Die übrigen Theile der Façade setzen diesen Bilderkreis fort; an den Strebepfeilern sind als vorbildliche Typen die Opfer Abrahams und Noahs, an der

obern Wand die Verkündigung, im Giebelfelde der Gekreuzigte nebst Maria und Johannes angebracht. In allen diesen Werken waltet noch eine Befangenheit, welche die Elemente des neuen Styles sichtlich als fremde, ungewohnte handhabt. Die Figuren sind meist unbelebt, nur die beiden weiblichen Gestalten der Kirche und Synagoge zeigen bewegtere Haltung. In ähnlicher Befangenheit tritt derselbe Styl an der Kirche zu Tholey in den Sculpturen des nördlichen Portals auf. Es enthält an den Archivolten die klugen und thörichten Jungfrauen, im Bogenfelde die Auferstehung Christi. Von verwandter Art sind die Sculpturen am Südportal der Stiftskirche zu Wetzlar, besonders in der Mitte die Statue der Madonna mit dem Kinde, sodann unter Baldachinen vier Heiligengestalten, oben im Giebelfelde der thronende Christus, und zu beiden Seiten wieder vereinzelt Maria und Johannes in fürbittender Geberde, also eine abgekürzte Darstellung des Weltgerichts.

Tholey.

Wetzlar.

Kurze Zeit darauf, etwa gegen 1250, erscheint der neue Styl in reifer Schönheit an den Sculpturen, mit welchen um diese Zeit die plastische Ausstattung des Doms zu Bamberg vollendet wurde. Zunächst sind es die sechs fast lebensgrossen Statuen, welche dem südlichen*) Portal der Ostseite nachträglich hinzugefügt wurden. Auf Konsolen, meistens von angesetzten Laubbüscheln und unter Baldachinen, welche sämmtlich recht unorganisch in die Gliederung des Portals eingreifen, sind einerseits Adam und Eva und ein männlicher Heiliger mit dichtem krausem Bart und Haupthaar, wahrscheinlich Petrus, in der Linken ein (halb abgebrochenes) Kreuz haltend, dargestellt. Gegenüber sieht man die Stifter des Domes, Kaiser Heinrich II. mit Krone, Scepter und Reichsapfel und seine Gemahlin Kunigunde mit dem Modell des Domes in der Rechten, während die Linke in belebter Geberde bewegt ist, daneben ein demüthig geneigter jugendlicher Heiliger, in der Hand einen zerstörten Gegenstand, vielleicht einen Stein haltend, also Stephanus. Die Gewandfiguren sind voll Adel, die Gestalt der Kaiserin wahrhaft vornehm im gürtellosen, herrlich herabwallenden Gewande, Stephanus im schlichten Diakonengewand, der Kaiser und der Apostel in reicherem Faltenwurf des frei angeordneten Mantels, aber auch diese mit Feinheit ganz verschieden charakterisirt. Adam und Eva zeugen von einem merkwürdigen Verständniss der nackten Gestalten, die allerdings etwas scharf und mager, bei Adam z. B. mit Andeutung der Rippen, aber in schlanken Verhältnissen durchgeführt sind. Die Köpfe

Bamberg.

Südliches Ostportal.

*) Nicht dem nördlichen, wie *Sighart*, a. a. O. S. 257 sagt, indem er das nördl. und südl. Portal so vermischt, als ob er beide selber nie gesehen hätte. Treffliche Abb. bei *Kugler*, Kl. Schr. I. S. 156. 157., anspruchsvollere bei *Förster*, Denkm.

beider sind fein gebildet, voll lieblicher Unschuld, Adam durch Andeutung des Bartflaums charakterisirt. Der schöne Kopf der Kaiserin zeigt ein huldvolles Lächeln, der des Kaisers ist keineswegs ideal, sondern mit entschiedenem Streben nach individuellem Gepräge, Petrus endlich ebenso kühn und energievoll wie Stephanus demüthig. So haben diese Statuen alle Vorzüge ohne die Mängel des neuen Styles. Derselben Hand möchte ich auch die Statuen der Kirche und der Synagoge zuschreiben, welche zu beiden Seiten der goldenen Pforte am nördlichen Seitenschiff (vergl. S. 360) hinzugefügt wurden. Von ähnlicher Schlankheit, von ebenso edler Schönheit zeigen sie dieselbe feine Charakteristik und nur in der Behandlung noch weicheren Fluss, vollere Rundung. Die Kirche, deren Kopf in hoher, fast strenger Schönheit die Krone trägt, ist über dem langen Gewande in einen Mantel gehüllt, der in weitem Wurf von der linken Hüfte nach dem rechten etwas vortretenden Knie herabfällt. Die Synagoge dagegen, deren edles Haupt eine Binde verschleiert, ist in einfacheres Gewand gekleidet, das in tiefen grossen Falten herabfliesst. Unter der Binde erkennt man deutlich die Form der Augen. In der Rechten hält sie den zerbrochenen Stab, die Linke lässt wie kraftlos die Gesetztafeln herabfallen. Die Feinheit der Ausführung ist hier so hoch getrieben, dass selbst die kleinen Fältchen der engen Aermel unter den Achseln auf's Zierlichste ausgedrückt sind. Nicht minder vorzüglich ist ein angestrengt zum Gericht blasender Engel und eine sitzende Gestalt Abrahams, der die lächelnden Figürchen der Seligen in seinem Schoosse hält; beide Werke allerdings unpassend und unsymmetrisch über dem Hauptgesimse angebracht. Offenbar wusste der Künstler mit diesem Ueberschuss seiner Composition keinen andern Ausweg und mochte die Gestalten doch nicht entbehren, da das Tympanon ohnehin schon in gedrängtester Anordnung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes erhielt. Sie ist ein kleines Meisterstück von Raumbenutzung, denn in der Mitte entfaltet sich gross und feierlich die Gestalt Christi, von Engeln umgeben. Zu den Füssen des Thrones haben sich Maria und Johannes zu inniger Fürbitte hingeworfen. In dem kleinen Raume zwischen ihnen erblickt man mehrere gut bewegte Figuren Auferstehender. Der übrige Raum ist geschickt ausgefüllt mit einer Gruppe Seliger, welche von Engeln empfangen werden, und einer Schaar Verdammter aus allen Ständen, die ein Teufel grinsend zur Hölle schleppt. Hier ist der Ausdruck der Empfindungen die Klippe, an welcher der Künstler scheitert, denn Selige wie Verdammte zeigen dasselbe stereotype Lächeln. —

Südportal.

Statuen im Innern.

Endlich gehört derselben Zeit eine Reihe vorzüglicher Statuen, im Innern an der nördlichen Scheidewand des Ostchors auf Konsolen ange-

bracht. Es sind sechs fast lebensgrosse Gestalten, der Mehrzahl nach zu dem Herrlichsten der Zeit gehörend. Zunächst eine stehende Madonna mit dem Kinde, minder bedeutend, obendrein stark ergänzt. Dann folgt eine Sibylle wie es scheint, ein streng matronaler Kopf mit der Binde, scharf hinausblickend. Mit emporgehobener Linken wirft sie eine ganze Fluth von prächtigen Falten, die in der Durchführung völlig der Antike nachgebildet sind. Noch mehr gilt das von einer andern weiblichen Gestalt mit einem Buche in der Hand, die durch den Schleier auf dem Haupte und dasselbe Motiv der reich durchgeführten Gewandung geradezu als Studie nach einer römischen Matronenstatue erscheint. Diese beiden Werke könnten von demselben Meister herrühren. Dagegen ist die folgende, der Engel der Verkündigung, wieder in dem einfachen Styl behandelt, der an den Portalstatuen uns entgegentrat, nur etwas strenger in der Durchführung. Das Gewand fliesst ganz schlicht herab, der Kopf zeigt starke Züge, scharf geschnittene Lippen, grosse Nase, geschlitzte Augen mit breitem Lächeln und langes Lockenhaar. Dann folgt ein heiliger Bischof und der h. Dionysius, letzterer mit erneutem Kopfe, beide mehr conventionell behandelt. — Wie unternehmungslustig sich diese Zeit an die schwierigsten Aufgaben machte, beweist das Reiterstandbild des h. Stephan, welches auf einer breiten, von Konsolen getragenen Platte ziemlich hoch an einem Pfeiler im Dome angebracht ist (Fig. 129). Der jugendliche Reiter sitzt leicht und elastisch in seinem hohen Sattel und schaut wie von einem Throne mit anmuthiger Wendung des Kopfes herab. Sein Pferd ist ein schwerer Gaul von unedler Raçe, dabei ziemlich steifbeinig, der Kopf mit hässlicher Rammsnase*); aber das Naturstudium, welches bis auf die grossen Hufeisen genau ins Einzelne dringt, zeigt sich von sehr tüchtiger Seite. Selbst zu einem Reiterstandbild auf offenem Markte, also nicht mehr für kirchliche Zwecke gearbeitet, versteigt sich der kühne Muth dieser Epoche in dem Reiterbilde Kaiser Otto's I. auf dem Markte zu Magdeburg**). Auch hier wirkt die lebensvolle Kraft und Frische in der Bewegung und im Ausdruck des Kopfes anziehend und lässt die mangelhafte Durchbildung vergessen. Zwei allegorische Gestalten von Tugenden geleiten den Reiter. In späterer Zeit, gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wurden noch andere Figuren hinzugefügt, und neuerdings erfuhr das interessante Denkmal eine durchgreifende Wiederherstellung.

Magdeburg.

*) Sehr charakteristisch abgeb. in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 158. Unser Holzschnitt ist nach einer mir gütig mitgetheilten Zeichnung des Herrn Architekten *Georg Lasius* angefertigt.

**) Eine freilich ungenügende Abb. in *Otte-Quast's* Zeitschr. I.



Fig. 129. Der heilige Stephan im Dom zu Bamberg.

Regensburg.

Hier mögen noch die beiden kleinen Reiterbilder des h. Georg und des h. Martinus im Dom zu Regensburg angeschlossen werden. An der inneren Seite des Hauptportals angebracht, rühren sie zwar erst vom Beginn des vierzehnten Jahrhunderts her, erinnern aber in Auffassung und in der schlichten, trefflichen Behandlung an den h. Stephan des Bamberger Domes.

Grabmäler in Bamberg.

Der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts gehören mehrere Grabdenkmäler des Bamberger Domes. So der Grabstein des Bischofs Eckbert von Andechs († 1237), der ungewöhnlicher Weise die Reliefgestalt des Verstorbenen in Profilstellung schreitend enthält. Diese Auffassung scheint Anklang gefunden zu haben, denn in derselben Weise wurde nicht blos das Grabmal des Bischofs Berthold von Leiningen († 1285), sondern auch der Stein eines früheren Bischofs Günther von Schwarzburg († 1065) ausgeführt, wobei die allgemeine ideale Schönheit der Köpfe noch fern von individueller Auffassung ist. Derselben Zeit sind auch die Reliefs an der marmornen Tumba des Bischofs Suitger von Meyendorf, nachmaligen Papstes Clemens II. († 1047) zuzuschreiben*). Sie geben in einer streng antikisirenden Auffassung, der wir schon oben in mehreren Beispielen begegneten, und in glatter Ausführung Personificationen der Stärke, Kraft, Gerechtigkeit, Freigebigkeit und Mässigung, alle in merkwürdiger Weise lagernd, dazu Christus mit dem Schwert und dem Lamm. So sehen wir hier die Plastik vielbewegt und in mannichfachen Aufgaben sich erproben.

Braunschweig.

Weiter finden wir den neuen Styl auch in den sächsischen Gegenden verbreitet. Zu seinen vorzüglichsten Leistungen gehören hier die Statuen Heinrichs des Löwen und seiner Gemalin Mathilde im Dome zu Braunschweig, Arbeiten von unübertroffenem Adel, von ausdrucksvoller, durchaus idealer Schönheit und vom freiesten Style in den Gewändern. Man erkennt hier so recht, wie es dieser Zeit — sie werden erst nach 1250 entstanden sein — ganz wie der besten griechischen Blüthezeit nicht um naturgetreue Portraits, sondern um eine ideale Verklärung der Gefeierten zu thun war. Sodann folgt gegen 1270 der plastische Schmuck des westlichen Lettners im Dom zu Naumburg, lebensvolle Reliefscenen der Passion, und in der Mitte ein Kruzifix mit Maria und Johannes daneben. Ebendort um dieselbe Zeit die acht männlichen und vier weiblichen Statuen von Stiftern und Wohlthätern des Domes, welche Bischof Dietrich an den Pfeilern des westlichen Chores aufstellen liess. Es sind tüchtige, energische Arbeiten, aber nicht so durchgebildet, wie jenes

Naumburg.

*) Mit Unrecht will *E. Förster*, Gesch. d. d. K., I. S. 65 die Arbeit in's 11. Jahrhundert hinaufrücken.

Braunschweiger Werk. Vom Ende des Jahrhunderts mögen endlich die vier ähnlichen, aber feiner entwickelten Standbilder an den Chorwänden des Domes zu Meissen stammen, die ausserdem durch ihre wohlerhaltene Bemalung sich auszeichnen. Sie stellen Kaiser Otto I. und seine Gemalin sammt den Kirchenpatronen Johannes und Donatus dar.

Süddeutschland.

Das südliche Deutschland scheint nur zögernd und vereinzelt dem neuen Styl den Zugang gestattet zu haben. Doch wird er in Schwaben wenigstens durch den eleganten S. Michael, der den Drachen niederwirft, am Mittelpfeiler der westlichen Vorhalle der Michaelskirche zu Hall, sowie durch das schöne Doppelgrab Graf Ulrichs von Würtemberg und seiner zweiten Gemalin Agnes im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart, wohl bald nach 1265 gefertigt*), würdig vertreten. Dagegen finden wir in den südwestlichen Gegenden, hart an der Grenze des französischen Gebietes, zwei der umfangreichsten und herrlichsten Leistungen des Styles, beide dem Ausgange des Jahrhunderts angehörend. Zunächst der reiche plastische Schmuck des Münsters zu Strassburg, der die Hauptfaçade und die Portale des südlichen Kreuzarmes umfasst. Die beiden romanischen Portale des letzteren besassen ehemals eine Reihe von Statuen, welche bis auf die Gestalten der Kirche und Synagoge in der Revolution zerstört worden sind. An dem Bilde des Evangelisten Johannes hatte sich als Urheberin *Sabina*, die Tochter Erwins von Steinbach, des Meisters der Westfaçade, genannt. Wir dürfen ihrer Hand daher vielleicht auch die noch übrigen Bildwerke des Kreuzschiffes zuschreiben. Die beiden Statuen sind schlank, die Gewänder flüssig und fein drapirt. Die Reliefs in den Bogenfeldern, welche den Tod und die Krönung der Maria darstellen, sind trefflich componirt und in zierlich detaillirender Behandlung durchgeführt, die Köpfe voll Adel und Leben, wenngleich etwas monoton in der Form. Bei dem Tode der Maria (Fig. 130) überrascht ausser der reichen Gruppirung die grosse Feinheit der Gewandbehandlung, namentlich an der Madonna, deren Arme und Hände man durch das feine, straff angezogene Obergewand in einer Weise durchschimmern sieht, wie sie sonst nur bei antik römischen Gewandfiguren vorkommt.

Schwäbisch Hall

Stuttgart.

Münster zu Strassburg.

Der Drang nach plastischem Schaffen war hier so gross, dass man selbst im Innern des südlichen Kreuzarmes an dem Mittelpfeiler zwölf grosse Statuen Christi, der Evangelisten und anbetender Engel in mehreren Reihen anordnete. Auch diese sind fein entwickelt, zierlich im Faltenwurf mit ausdrucksvollen Köpfen und nur in der Bewegung etwas ungeschickt.

*) Stark modernisirt abgeb. in Heideloff's Kunst d. Mittelalters in Schwaben. Taf. 6.



Fig. 130. Tod der Maria. Strassburger Münster

Westfaçade

Dieser bildnerische Drang fand dann an der herrlichen Westfaçade den umfangreichsten Spielraum. Sie gehört in Anlage und Eintheilung zu den vollendetsten Leistungen der Gothik, nimmt die reiche plastische Belebung der französischen Werke auf, weiss dieselbe aber deutscher Auffassung gemäss überall in einen festen architektonischen Rahmen zu fassen. Die drei Portale geben in gedankenvollem Cyklus die Geschichte der Erlösung. Am nördlichen enthält das Bogenfeld Scenen aus der Jugend Christi von der Geburt bis zur Flucht nach Aegypten. An den Wänden sind gekrönte Frauengestalten, vielleicht Sibyllen und Tugenden, welche die Laster niedertreten, nebst einem Propheten angebracht. Das Hauptportal zeigt am Mittelpfeiler die Statue der Madonna mit dem Kinde, ihr entsprechend an den Wänden zehn grossartige Gestalten von Königen und Propheten des alten Testaments. Das Tympanon enthält in vier Reliefstreifen bei sehr gedrängter Anordnung die lebhaft bewegten Scenen der Passion vom Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt. Auch die fünf Archivolten sind mit vielen kleinen Gruppen angefüllt, welche die Schöpfungsgeschichte, die Patriarchen, die Martyrien der Apostel, die Evangelisten und Kirchenlehrer, endlich verschiedene Wunder Christi darstellen. In dem hohen Spitzgiebel, der das Portal krönt, sitzt König

Salomo auf seinem Throne, und auf dem abgetreppten Rande des Giebels sieht man die zwölf Löwen hocken, welche nach der biblischen Beschreibung die Stufen seines Thrones schmückten; darüber noch zwei grössere aufrecht stehende Löwen, welche einen zweiten Thron zu halten scheinen, den auf der Spitze des Giebels die Himmelskönigin einnimmt. Das südliche Seitenportal giebt in neu hergestelltem Relief am Bogenfelde eine Schilderung des jüngsten Gerichts und an den unteren Wänden die Statuen der thörichten und klugen Jungfrauen, letztere besonders anmuthig. Der Styl dieser grossen Menge von Bildwerken, die zum Theil getreu restaurirt sind, kommt in Leichtigkeit und Anmuth den französischen Arbeiten nahe, zeigt aber in der gehäuften Anordnung, der gar zu reichen Gewandung und besonders in dem Streben nach lebendiger Bewegung der Gestalten schon den Keim manieristischer Behandlung.

Münster zu Freiburg.

Das zweite grosse Denkmal sind die Sculpturen des Münsters zu Freiburg, einfacher und strenger im Styl, auch wohl um mehrere Decennien älter, als die Arbeiten der Strassburger Façade. Zunächst die Statuen der Apostel an den Pfeilern des Mittelschiffs, meistens gute, einfache Arbeiten, die mit der Vollendung des Schiffbaues vor 1270 entstanden sein werden. Die Köpfe sind nicht eben fein oder bedeutend, die Gewänder aber bei flachem Faltenwurf zum Theil schön motivirt. Dagegen sind die drei westlichen der Nordreihe arg manieristisch im übertriebenen Styl des vierzehnten Jahrhunderts, gewaltsam bewegt und mit tief ausgearbeiteten Falten auf den Effekt berechnet. Zum Allerschönsten unserer Epoche gehört jedoch wieder die grosse Madonnenstatue, welche am Ende des Schiffes über dem Portalpfeiler angebracht ist, sammt den beiden leuchterhaltenden Engeln am nächsten Pfeilerpaar. Flüssiger, feiner, freier bewegt als jene älteren, sind sie nicht ohne ein starkes Schmiegen und Neigen, aber noch rein und naiv, den besten Arbeiten von Rheims verwandt. Dabei zeigen sie eine gewisse Fülle der Körperform und die lebendigste Motivirung der Gewänder. So wirft sich der Mantel der Madonna in grossgeschwungenen Linien, da sie sich nach links herausbiegt, wo sie das Kind trägt. Die Gesichter sind offen, die Stirnen breit und der Mund zum gewohnten Lächeln verzogen.

Vorhalle.

Demselben Style begegnen wir wieder in den Sculpturen des westlichen Portals und seiner Vorhalle, einem der herrlichsten Denkmäler dieser Zeit. Das Tympanon des Portals enthält in mehreren Reihen von Reliefs unten die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten, sowie seine Gefangennahme und Geisselung; darüber eine ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichts. In der Spitze des Tympanons der thronende Christus, von Engeln und den fürbittenden Gestalten der Maria und

des Johannes umgeben. Dann folgen in lebhaften Bewegungen auf Wolken sitzend die zwölf Apostel; weiterhin eine Schaar von Verdammten und eine andre von Seligen, beide durch eine Darstellung des Gekreuzigten getrennt. Endlich eine Gruppe Auferstehender. Sind hier besonders die bewegteren Scenen nicht frei von Gezwungenheit, so entfalten dagegen die Figürchen der vier Archivolten, Engel, Propheten und Könige, Adam und Eva und die Patriarchen hohe Anmuth. Den bedeutsamsten Abschluss erhält aber das Ganze durch eine Doppelreihe von fast lebensgrossen Statuen, welche in den Portallaibungen beginnend, sich an den Seitenwänden der Vorhalle und an der Eingangswand fortsetzen. Den Mittelpunkt bildet an dem freien Pfeiler des Portals die Madonna mit dem Kinde, eine reiche Gewandfigur, minder schwungvoll, dagegen ruhiger als jene Statue im Innern der Kirche. Es sind im Ganzen jederseits achtzehn Gestalten, die nach der symbolischen Auffassung jener Zeit den Gegensatz des Weltlichen und des Geistlichen veranschaulichen, wobei es freilich mancherlei Zwang und Willkür giebt. Die eine Seite beginnt mit der triumphirenden Kirche, an welche in verschiedener Bewegung der Anbetung die drei Könige sich schliessen, von einem Engel unterwiesen und mit innigem Ausdruck gegen die Madonna gewendet. Darauf folgen die fünf klugen Jungfrauen, denen der himmlische Bräutigam entgegentritt. Ihnen schliesst sich Magdalena an, ferner der seinen Sohn opfernde Abraham, Johannes der Täufer, die klösterlich verhüllte Maria Jacobi und in priesterlichem Gewande Aaron. Den Beschluss machen hier neben einem Engel mit Spruchband die Gestalten zweier Laster, inschriftlich als Wollust und Verleumdung bezeichnet; ihre innere Beziehung zu den übrigen Figuren dieser Seite ist etwas problematisch. Die andere Reihe beginnt, als Gegenbild zur Kirche, die edle Statue der Synagoge, mit der Binde vor den Augen. Dann folgt die Heimsuchung, wobei Maria und Elisabeth auf demselben Postamente stehen; an diese schliesst sich in den Gestalten des Engels und der Maria eine Darstellung der Verkündigung. Diesen reihen sich, wieder nicht ohne Gewaltsamkeit der Beziehung, die fünf thörichten Jungfrauen und weiterhin die sieben freien Künste an. Vortrefflich ist in den Statuen dieser Seite der verschiedene Charakterausdruck der Köpfe, den meistens die Haltung des Körpers lebendig unterstützt. Die eine der thörichten Jungfrauen, ein wahrer Dantekopf, blickt tiefsinnig, fast finster herab. Von den Künsten ist die Eine mit klugem, scharfem Ausdruck die Dialektik; nachdenklich und doch schwungvoll die Rhetorik, aufmerksam vor sich hinblickend die Geometrie, auf Glocken lauschend die Musik, wieder eine Andere, wohl die Astronomie, schwärmerisch aufschauend. Mehrere Heilige, darunter Katharina und Margaretha

machen den Schluss. So viel Willkür und scheinbar Gesuchtes mit unterläuft, so poetisch und gedankenvoll wirkt doch das Ganze, zumal es durch die reiche, ziemlich erhaltene Bemalung noch gehoben wird.

Grabsteine.

Endlich vertritt eine Anzahl von Grabsteinen in verschiedenen Gegenden Deutschlands denselben einfach edlen Styl in würdiger Weise und obendrein in gesteigerter Mannigfaltigkeit der Auffassung. So im Münster zu Strassburg ein bischöfliches Grabmal, etwa gleichzeitig mit dem Beginn des Thurmbaues, also aus der spätern Zeit des Jahrhunderts, wofür auch das offenbare Streben nach Portraitwahrheit spricht. Das Werk ist reich ornamentirt und vollständig bemalt. Derselben Spätzeit gehört der Grabstein eines Grafen Berthold von Zähringen († 1218) im Münster zu Freiburg, der Kopf mit Schnurbart entschieden portraitartig, der Körper im Kettenpanzer, steif mit gespreizten Beinen auf einem Löwen stehend, die Hände zum Beten gefaltet. Das Werk gehört vielleicht erst dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, wo die lang herabfliessenden Gewänder der früheren Zeit in unplastischer Weise dem kurzen Panzerrock weichen. Dagegen zeigen noch den Idealstyl der früheren Zeit des Jahrhunderts die Grabmäler des Landgrafen Konrad († 1243) in der Elisabeth-Kirche zu Marburg*), und der merkwürdige Grabstein Erzbischofs Siegfried († 1249) im Dom zu Mainz**). Neben ihm sind die beiden Gegenkönige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland, denen er die Kronen aufsetzt, in kleinerer Gestalt angebracht, eine originelle Charakteristik der geistlichen Macht, die freilich zu gezwungenen, eckigen Bewegungen geführt hat. Treffliche Arbeiten sind sodann die Grabsteine eines Grafen Otto von Botenlauben und seiner Gemahlin in der Kirche zu Frauenrode bei Kissingen***), sowie im Kloster Altenberg an der Lahn das Denkmal des Grafen Heinrich von Solms-Braunfels†), sämmtlich bald nach der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt. Endlich noch vom Ausgange des Jahrhunderts der Grabstein eines Grafen Diether von Katzenellnbogen aus der Clarakirche zu Mainz nach Wiesbaden ins Museum versetzt††) und das interessante in gebranntem Thon ausgeführte und reich bemalte Denkmal Herzog Heinrichs IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau, im Panzerhemd und vollem Waffenschmuck; an den Seiten der

*) *Moller's* Denkm. Taf. 18.

**) Treffliche photographische Darstellungen dieses und der übrigen Denkm. des Mainzer Domes in *H. Emden's* Dom zu Mainz. 1858.

***) *v. Hefner-Alteneck*, Trachten des M.-A. I. Taf. 59 u. 60.

†) *Müller's* Beiträge II. S. 27.

††) *v. Hefner-Alteneck* a. a. O. I. Taf. 68.

Tumba in kleinen Figürchen das Trauergefolge der Verwandten und Priester.

Erzguss.

Neben dieser lebendigen Anwendung der Steinsculptur tritt auch in Deutschland die früher so schwungvoll betriebene Erzplastik für längere Zeit zurück. Wohl entstand im Anfange des Jahrhunderts das oben (S. 307) besprochene eherne Taufbecken des Doms zu Hildesheim; allein es gehört der Auffassung und Behandlung nach durchaus dem romanischen Style. Dagegen besitzt der Dom zu Würzburg ein in frühgothischen Formen durchgeführtes Taufbecken, inschriftlich 1279 durch Meister *Eckard* von Worms vollendet. In acht Feldern, durch primitiv-gothische mit Krabben geschmückte Giebelchen bekrönt, sieht man acht Scenen aus dem Leben Christi in einem Styl, der in den Gewändern der gut bewegten Gestalten noch viel von dem vollen Schwunge des romanischen hat, aber sich schon mit den schlankeren Formen und der flüssigeren Linienführung des frühgothischen verbindet. Bei der Verkündigung ist besonders der Engel in edler Haltung, das Gewand in weichen Falten behandelt. Bei der Geburt Christi liegt Maria vornehm auf dem Lager, während Joseph gemüthlich auf hohem Stuhle dabei sitzt und sich auf einen Stab stützt. Dann kommt die Taufe Christi, die gleich allen übrigen Scenen in wenigen Figuren einfach geschildert ist. Weiterhin Christus am Kreuz, dann die Auferstehung, wobei die kleinen Figuren des Stifters und des Meisters, letzterer in einer Art von Tunika, knien. Zuletzt die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes in bewegter Anordnung. Die Arbeit ist keineswegs roh*), sondern sorgfältig und fleissig ausgeführt und nur die Köpfchen ermangeln eines lebendigeren Ausdrucks.

Würzburg.

Arbeiten der Goldschmiede.

Noch entschiedener hielten die Goldschmiede an den prachtvollen Formen des romanischen Styles mit seiner reichen Ornamentik und seinen vollen Gestalten fest. So an dem prächtigen Kasten der heiligen Jungfrau vom Jahre 1214 in der Kathedrale zu Tournay, mit kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria; so noch später 1247 an dem Schrein des heiligen Eleutherius in derselben Kirche**), einem der prachtvollsten Werke dieser Gattung, mit trefflich ausgeführten Apostelstatuetten. Selbst noch im Jahre 1263 folgt man bei dem Suitbertuskasten in der Stiftskirche zu Kaiserswerth dem älteren Style, während dagegen bei einem der reichsten Werke, dem Marienschrein des Münsters zu Aachen***),

*) *Schnaase*, G. d. b. Künste, V. S. 799 scheint mir das Werk etwas zu ungünstig zu beurtheilen. Vergl. *Becker* und *v. Hefner*, Kunstw. und Ger. d. M.-A. Taf. 19.

**) *Didron*, Ann. archéol. Tom. XIV.

***) Abgeb. in den Mél. d'archéol. I. T. 1—9. und in *E. aus'm Weerth*, Denkm.

der desshalb kaum schon 1220 entstanden sein kann, gewisse Elemente des frühgothischen Styles sich damit verbinden. Erst die folgende Epoche sollte in diesen Arbeiten den vollständigen Uebergang zur Gothik erleben.

3. England.

Späte Entfaltung.

In England war die Plastik bisher selten geübt worden. Die wenigen Denkmale der früheren Zeit verharrten noch bis in den Ausgang des zwölften Jahrhunderts bei äusserster Rohheit und Starrheit. Sie standen im Einklange mit der unerfreulichen Schwere der normannischen Architektur. Als aber in dem benachbarten und mit England damals so nahe verbundenen Frankreich der neue gothische Styl sich glänzend erhob, nahm das praktische Inselvolk denselben schnell und bereitwillig auf. Schon im Ausgang des zwölften Jahrhunderts war ein französischer Baumeister, Wilhelm von Sens, zum Bau des neuen Chores der Kathedrale von Canterbury berufen worden. Kurz darauf erhob sich die Templerkirche und etwas später die Westminsterkirche in London in französischen Formen. Vor Allem war es aber die lange Regierungszeit Heinrichs III., welche in allen Zweigen der Kunst einen glänzenden Aufschwung sah. Wir wissen, dass dieser König viele fremde Künstler herbeirief, dass er einen Maler aus Florenz, einen Mosaizisten aus Rom, einen Münzmeister aus Braunschweig, einen Goldschmied aus Deutschland beschäftigte. Die Vermuthung, dass er auch fremde Bildhauer berufen habe, liegt nahe und wird durch mehrere Grabsteine bekräftigt, welche unzweifelhaft von ausländischen Künstlern gefertigt sind. Kaum war aber die fremde Plastik eingebürgert, so musste sie sich so gut wie die Architektur eine Umbildung gefallen lassen, welche dem nationalen Geiste entsprach. Die Engländer suchten gleich allen vorwiegend aristokratischen Völkern in der Kunst vornehmlich das Mittel, die Erscheinung der Persönlichkeit im Bilde festzuhalten. Wie daher später die Venezianer die Portraitmalerei, so brachten die Engländer die Portraitplastik zu glänzender Blüthe. Sie gingen darin aber nicht wie in Frankreich und Deutschland vom idealen kirchlichen Style aus, sondern suchten möglichst scharf das besondere Gepräge des Einzelnen hervorzuheben und kamen dadurch früher als die andern Völker zu manchen realistischen Besonderheiten des Styls, die dann selbst auf die kirchlichen Sculpturen zurückwirkten. Ein Ueberblick über ihre Grabmonumente*) wird dies einleuchtend machen.

---

*) Treffliche Abbildungen in *Stothard*, monum. effigies of Gr. Brit. 1817. Ungenugend in der Darstellung, aber reich an Material ist das ältere Werk von *J. Carter*, specim. of. ancient sculpt. and paint. in Engl. 1780. Neue Aufl. 1838.

Grabsteine.

Die Grabsteine englischer Könige zu Fontevrault (S. 353) bewahrten noch im Anfange des Jahrhunderts überwiegend den strengen Styl der früheren Zeit. Erst das Denkmal König Johanns († 1216) in der Kathedrale von Worcester, wahrscheinlich gleich nach seinem Tode gesetzt, zeigt eine neue Weise der Darstellung. Der König liegt mit offenen Augen in lebendiger Haltung, in der Rechten das Scepter, die Linke am Schwertgriff. Der Kopf zeugt von entschiedenem Streben nach Charakteristik. Selbst der Löwe, auf dem er steht, beisst in die Schwertscheide. Es ist wie die erste originelle Aeusserung eines neuen Lebensgefühls, welches noch mit strengeren Stylformen, mit dem parallelen Faltenwurfe und der ernsten Auffassung der früheren Zeit im Kampfe liegt. Dies Streben nach Ausdruck führt nun bei den zahlreichen ritterlichen Denkmälern zu einer eigenthümlichen Behandlung. Die Gestalten erscheinen stets in voller Rüstung mit Kettenpanzer und kurzem Waffenrock, oft in kriegerischer Haltung und kampfbereit, meistens mit gekreuzten Beinen. Dies letztere fast genrehafte Motiv hat man wohl als Andeutung, dass der so Dargestellte einen Kreuzzug mitgemacht habe, erklären wollen. Es ist aber nichts anderes als der Wunsch, diese rüstigen Gestalten nicht ruhend, sondern schreitend darzustellen, wie wir Aehnliches, wenngleich in anderer Weise, nämlich durch Profildarstellung auf mehreren Bischofgräbern zu Bamberg fanden.

Worcester.

Templerkirche zu London.

Eine Reihe solcher Denkmäler sieht man in der Templerkirche zu London. Der früheste ist vielleicht der Grabstein des Geoffrey de Magnavilla, Grafen von Essex, mit harten Gesichtszügen, in schreitender Bewegung, die durch das wehende Gewand noch mehr hervortritt. Die Rechte liegt auf der Brust, die Linke hält den Schild. Ganz ähnlich ist die Gestalt eines Lord De Ros, nur von etwas weicherer Behandlung; die Rechte wieder auf der Brust, die Linke am Schwert. In einem jüngeren Lord De Ros erscheint dieselbe Auffassung zierlicher, das Schreiten elastisch, das Gewand reich motivirt: der Kopf ist trotz seines typischen Lächelns und der geschwungenen Locken voll charakteristischen Lebens, die Hände sind wie zum Gebet gefaltet, der Ausdruck mild. Dagegen ist die Statue des Grafen Bohun von Herefort noch ganz straff gestreckt, die Hände auf der Brust gefaltet. Noch herber, hart in der Ausführung und starr in der Haltung mit gespreizten Beinen ist das Bild des William Marshall Grafen von Pembroke. Die rechte Hand liegt am Schwertgriff. Sein Sohn William ist dagegen mit völlig gekreuzten Beinen in sehr lebendiger Haltung dargestellt, das Schwert aus der Scheide ziehend. Der Kopf ist noch hart behandelt, aber jugendlich, das Gewand fliessend. Noch kühner und ausdrucksvoller ist die ähnliche Statue des andern

Sohnes Gilbert, der nach dem Schwerte greift und es schon halb aus der Scheide gezogen hat. Endlich kommt in der Kathedrale zu Durham sogar ein Grabstein vor, auf welchem der Ritter mit geschlossenem Visir, vorgehaltenem Schild und gezogenem Schwerte völlig kampfbereit erscheint. Man sieht wie gross das Streben nach Mannigfaltigkeit und lebenswahrem Ausdruck in diesen Grabmälern ist, und wie die Künstler stets durch ein neues Motiv der Bewegung die gleichförmige Aufgabe zu variiren suchten. Dieselbe Lebendigkeit bei schreitender Stellung und flatternd bewegtem Waffenrok findet sich auch an dem Grabmal des William Longespee († 1227) in der Kathedrale von Salisbury. Aehnliche Werke sieht man zahlreich in den Kirchen und Kathedralen des Landes, manche von geringer Arbeit, andere von trefflicher Behandlung. So besonders das Grab eines Montfort in der Kirche von Hitchendon, das eines Lord De Vaux in der Kathedrale von Winchester, das Grabmal des Robert De Vere in der Kirche von Hatfield, die energische Statue des unglücklichen Herzogs Robert von der Normandie, ältesten Sohnes Wilhelms des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester (Fig. 131) und viele andere.



Fig. 131. Herzog Robert von der Normandie. Kathedrale von Gloucester.

Gräber von Salisbury

Während diese naturalistische Auffassung bei ritterlichen Grabsteinen vorwiegt, halten die bischöflichen, königlichen und die weiblichen Statuen mehr am idealen Style fest. So ist die Grabfigur des Bischofs Bridfort († 1262) in der Kathedrale von Salisbury sehr bedeutend in freier, grossartiger Auffassung. Die edelsten aller englischen Grabdenkmäler dieser Epoche sind aber die im Chore der Westminsterabtei befindlichen König Heinrichs III. († 1272) und der Königin Eleonore, Eduards I. Gemalin († 1290), beide in Erz gegossen, mit grosser Meisterschaft modellirt, von unübertroffenem Adel der Anordnung, und namentlich die Königin von einer mit Anmuth umflossenen Majestät. Beide Werke sind die Arbeit eines Goldschmiedes, des Meister *William Torrell,* den man vielleicht als einen italienischen Künstler zu betrachten hat. Doch kommen einige

und Westminster.

andere Grabdenkmäler in Westminster an Schönheit jenen nahe. So das Grab einer Gräfin Eveline von Lancaster († 1269) und das ihres Gemals Edmund († 1296), zweiten Sohnes Heinrichs III.; endlich das Monument des Halbbruders desselben Königs, William von Valence († 1296), ebenfalls in Bronce ausgeführt, aber in seinen emaillirten und vergoldeten Details auf französische Künstlerhand hinweisend.

Kirchliche Plastik.

Die kirchliche Plastik kommt in England nicht zu so grossartiger Entfaltung, wie in Frankreich. Die Anlage der Façaden entbehrt meistens jener umfangreichen Portalbauten, in deren Ausschmückung dort die Bildnerei das glänzendste Feld der Thätigkeit fand. Nur ausnahmsweise treffen wir daher in England Façaden mit reicherem plastischen Schmuck. Dagegen sucht und findet der lebhaft erwachte bildnerische Trieb im Innern der Gebäude manch bescheidenes Plätzchen, das er mit zierlichen Reliefs zu bedecken weiss. In anmuthigster Fülle sieht man solchen Schmuck an den Bogenzwickeln der Arkaden in Kirchen und Kapitelhäusern, sowie an den Konsolen und Schlusssteinen der Gewölbe. In solchen Werken waltet die Richtung auf's Zierliche, Graziöse vor und verbindet sich oft mit scharfer Lebensbeobachtung und sprudelndem Humor. Das früheste Denkmal der kirchlichen Plastik in England, zugleich das grossartigste und umfangreichste sind die Sculpturen der noch vor 1250 vollendeten Façade der Kathedrale von Wells*).

Kathedrale von Wells.

Hier findet sich in offenbarer Nachwirkung der französichen Plastik eine ausführliche Darstellung der Erlösungsgeschichte über die einzelnen Theile der grossen Façade ausgebreitet. In vielen horizontalen Reihen sind gegen sechshundert Figuren in Reliefs oder Statuen angebracht. Sie beginnen mit den Standbildern der Patriarchen und Propheten, geben im Tympanon des Portals die Madonna mit dem Kinde von Engeln verehrt; sodann folgen Reliefscenen der Geschichten des alten und neuen Testamentes, weiter oberwärts viele Kolossalstatuen von Bischöfen und anderen Geistlichen, sowie von Königen, Rittern und Damen, wahrscheinlich die früheren Herrscher des Landes; endlich krönt das Ganze eine aus vereinzelten Figuren sich zusammensetzende Darstellung des Weltgerichts. Der Styl dieser Arbeiten zeigt einen Uebergang von der gebundenen, aber doch grossartig behandelten romanischen Form zu den einfacheren, flüssigeren Linien der neuen Epoche. Namentlich sind die Kolossalstatuen der Könige und Königinnen feierliche Gestalten, in den Gewändern noch vielfach mit conventionellen

**) *Cockerell*, Iconogr. of the west front of Wells Cathedral. Oxf. 1851. Vergl. *Carter*, a. a. O. Taf. 86 ff. u. *Flaxmann*, lectures on sculpture. London 1829. Taf. 2. 3. 4.

romanischen Motiven, entweder lang herabfliessend, oder in bewegterem Schwunge, immer jedoch noch mit unfreiem Parallelgefält. Die Köpfe haben einen vollen, kräftigen, dabei edlen Typus. In den sitzenden Kolossalfiguren von Bischöfen regt sich dagegen ein freierer Linienzug; die Köpfe sind noch streng, aber plastisch durchgebildet, die Gewandung wirft sich in grossen, tief und scharf geschnittenen Falten; der Ausdruck ist sprechend lebendig. Wieder in anderen dieser Figuren kommt der neue Styl zu weichem Flusse, zu voller Durchbildung.

Andere Werke.

Ausserdem finden sich Sculpturen, freilich von weit geringerer Bedeutung und Ausdehnung, an den Façaden der Kathedrale von Peterborough und von Lichfield, hier besonders eine Anzahl arg verstümmelter Statuen; ferner an der Abteikirche von Croyland und der Kathedrale von Lincoln, die ausserdem am südlichen Seitenschiff ein mit Reliefs geschmücktes Portal besitzt. Ungleich werthvoller sind dagegen in der letzteren Kathedrale die Engelchöre, welche im Chor (nach 1282) an den Zwickeln der Triforiengalerie angebracht wurden. Der Künstler ist dabei offenbar von einer tiefsinnigen, aber dunklen Phantasie geleitet worden; denn die Engel sind nicht allein sehr verschieden in Gestalt, Wesen, Ausdruck und Beschäftigung, sondern man findet auch die Figuren Christi, der Maria mit dem Kinde und anderes Bedeutsame eingestreut. Einmal vollzieht solch ein Engel die Strafgerichte Gottes, indem er Adam und Eva aus dem Paradiese treibt. Somit ist also die Geschichte des Sündenfalls und der Erlösung unter dem Eingreifen der himmlischen Heerschaaren, also von einem ganz neuen poetischen Gesichtspunkte aufgefasst*). Die Ausführung zeigt überall den vollendeten, freien Styl vom Ausgange des Jahrhunderts. Alles ist voll Leben und Frische, voll jugendlicher Anmuth; die Stellungen sind überaus mannichfach durchgeführt, bisweilen etwas gezwungen, aber immer anziehend und reizend. Ebenso sind auch die Gewänder in tiefe, grosse Falten geworfen, mit trefflicher Berechnung der zu erzielenden Wirkung. Das Werk ist die edelste Blüthe, welche der neue Styl in England hervorgebracht hat. — In verwandter Weise schmückte man um dieselbe Zeit die Zwickel der Arkaden im Kapitelhause der Kathedrale zu Salisbury mit sechzig Reliefs, welche Darstellungen aus dem alten Testamente enthalten. Obwohl stark beschädigt, sind der edle, klare Styl und die vorzügliche Raumbenutzung noch wohl zu erkennen.

Lincoln.

Salisbury.

*) *Schnaase* giebt in seiner Gesch. d. bild. K. V. S. 778. fg. eine schöne Erklärung des Grundgedankens. Vergl. dagegen *Cockerell* in den Memoirs of the antiqu. of Lincoln. London 1850.

Steinkreuze.

Endlich ist der in Form von Spitzsäulen errichteten Steinkreuze zu gedenken, welche Eduard I. an den zwölf Ruhepunkten des Trauerzuges setzen liess, der seiner Gemahlin Eleonore Leiche von Northampton nach London brachte. Diese Denkmäler, deren sich drei, in Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben, sind mit verschiedenen Sculpturen, namentlich mit der Statue der Königin geschmückt. Obwohl diese an Schönheit dem oben erwähnten Grabmale nicht gleich kommen, so sind sie doch durch innigen Ausdruck, anmuthige Haltung und fliessende Gewandung ausgezeichnet. Als Künstler werden einheimische Bildhauer genannt: besonders ein *Wilhelm* von Irland und *Alexander* von *Abington*, der auch „le Imaginator" bezeichnet wird, während für die untergeordneten Arbeiten andere Hände und für das Architektonische ein französischer Meister nebst anderen erwähnt wird. Wir sehen also gegen Ausgang der Epoche in England neben fremden Meistern die Plastik durch einheimische Kräfte lebendig gefördert.

VIERTES KAPITEL.

Nordische Bildnerei der spätgothischen Epoche.

1300—1450.

Beginnende Auflösung.

Mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts ist der Höhenpunkt des Mittelalters überschritten. Auf allen Gebieten des Daseins mehren sich die Anzeichen einer unaufhaltsam fortschreitenden inneren Auflösung, aus der sich erst in der folgenden Epoche der Keim einer neuen Zeit erheben sollte. Das imposante Gebäude der Hierarchie sieht sich in seinen Grundfesten erschüttert, und das avignonische Exil zerrüttet die Allgewalt des Papstes. Aber nicht minder ohnmächtig sinkt das Kaiserthum dahin, aufgerieben durch die fruchtlosen Kämpfe mit der Hierarchie und noch mehr entkräftet durch die fortwährend angewachsene Uebermacht der selbständig gewordenen Fürsten. Während diese Auflösung sich besonders in den beiden bevorzugten Ständen kund giebt, das Ritterthum seine innere Bedeutung durch Entartung ins Aeusserliche und Conventionelle einbüsst, die Geistlichkeit in eine Alles überwuchernde Verderbniss

hinabsinkt, scheinen sich die gesunden Elemente der Zeit in den aufblühenden Bürgerstand zu retten. Hier ist frisches Wachsen und Gedeihen, hier ein stolzes Selbstbewusstsein und Gefühl der eignen Kraft, die sich in kühnem Freiheitsdrang und dem Streben nach demokratischen Verfassungen ausspricht. Daneben geht aus dem Schoosse derselben Kreise, aus den bürgerlichen Mönchsorden der Städte, die jetzt mehr und mehr aufkommen und wieder einen scharfen Gegensatz gegen die alten aristokratischen Genossenschaften der Benediktiner und Cisterzienser bilden, eine ähnliche Opposition auf geistlichem Gebiete hervor und bringt an Stelle der abgestorbenen, verknöcherten Scholastik die innerlich gewordene, subjektiv erregte Schwärmerei der Mystiker zu Tage. So finden wir überall die alten Institutionen im Wanken, überall einen neuen Lebenshauch thätig, die Empfindung des Einzelnen über die Schranken des Herkömmlichen hinausstrebend.

Veränderung der Plastik.

Solche Stimmung muss den bildenden Künsten besonders förderlich sein, da sie vornehmlich befähigt sind, die Gefühle des Einzelnen zum Ausdruck zu bringen. In der That finden wir, dass die neue Zeit sich mit aller Kraft der Pflege plastischer und malerischer Thätigkeit zuwendet, ja letztere in erster Linie bevorzugt. Denn die Malerei vermag in dem zarten Schimmer der Farbe das Leben der Seele am tiefsten zu offenbaren, und wenn auch die Plastik des Mittelalters des farbigen Schmuckes fast ohne Ausnahme theilhaftig war, so widerstrebt doch die feste materielle Form der Innigkeit einer ganz in Empfindung, selbst in Empfindsamkeit aufgehenden Zeit. Glauben wir doch ein flüssigeres Leben, eine freiere malerische Behandlung selbst in der Architektur dieser Epoche zu erkennen: wie hätte sich die Plastik derselben Richtung entziehen sollen! Und wirklich gehen Umwandlungen, nicht plötzlich, sondern ganz allmählich, unvermerkt mit ihr vor, die nur aus dem Ueberwiegen des Empfindungslebens sich erklären lassen. Die Keime zu dieser Umbildung waren schon in den Werken der vorigen Epoche vorhanden. Wir wiesen dort wiederholt auf gewisse typisch wiederkehrende Bewegungen des Körpers, auf ein conventionelles Lächeln mit halbgeschlossenen Augen und heraufgezogenen Mundwinkeln hin, wodurch Innigkeit und Holdseligkeit ausgedrückt werden sollte. Diese Züge werden jetzt immer mehr verstärkt, die Gestalten ergreift ein seltsames inneres Leben, das sich in geschwungenen Stellungen Luft macht, in starkem Herausbiegen der einen und ebenso starkem Einziehen der andern Seite, in gesenkter oder geneigter Kopfhaltung, in übertriebenem Lächeln, wobei nun die Augen sogar schief gestellt werden, indem der äussere Winkel tiefer als der innere liegt. Zugleich werden die Gewandmassen gehäuft, durch viele gar zu detaillirte Falten gebrochen, die Linien

auch hierin weicher geschwungen. Diese überreiche Gewandbehandlung, die sich noch aus antiken Studien herschrieb, zeichnete schon in der vorigen Epoche die meisten deutschen Schulen aus, und da mit dem vierzehnten Jahrhundert Deutschland wieder für längere Zeit an der Spitze des künstlerischen Lebens im Norden steht, so lässt sich auch hier an frühere vorbereitende Erscheinungen anknüpfen.

Neue Empfindung.

So tritt an die Stelle der früheren Freiheit und Naivetät jetzt eine Weichheit, die selbst in Sentimentalität und conventionelles Wesen übergeht. Aber auch in Tiefsinn und Fülle der Gedanken sind die Werke des vierzehnten Jahrhunderts denen des dreizehnten nicht ebenbürtig. Nur selten begegnen uns noch als Nachhall jener grossen Zeit die bedeutsamen Bildercyklen; dagegen treten uns die Leistungen der Plastik, vereinzelter wie sie meistens sind, in viel grösserer Verbreitung entgegen. Nicht bloss in den Portalen, an den Pfeilern der Kirchen und Kapellen, auch an den Rathhäusern und Gildehallen, an den Erkern und Ecken der Wohnhäuser, ja an allen, selbst den einfachsten öffentlichen Monumenten kommt die Plastik zu ihrem Rechte. Allerdings hatte sie keine neuen Gestalten zu schaffen, sondern die im vorigen Jahrhundert geschaffenen nur zu wiederholen; aber in dieser häufigen Lösung derselben Aufgabe erreichte die Kunst grosse Mannichfaltigkeit, wie man vor Allem an den Tausenden von Madonnenstatuen erkennt. Denn keine Gestalt war so beliebt, so häufig begehrt wie die der jungfräulichen Gottesmutter, und keine war so geeignet die Innigkeit und Wärme der Empfindung, welche die Gemüther erfüllte, so zur Erscheinung zu bringen.

Naturalismus.

War also die Plastik dieser Zeit in wichtigen Punkten der früheren untergeordnet, so suchte sie dafür in andrer Hinsicht einen Fortschritt, durch genaueres Eingehen auf die Natur, durch schärfere Bezeichnung und vollere Entwicklung der Form. Allein auch diese Richtung führte bei der Schwäche der Naturerkenntniss keineswegs zu günstigen Resultaten; denn da ein Verständniss des gesammten körperlichen Organismus auch jetzt noch mangelte, so blieb es bei einzelnen Ansätzen, bei einer nur theilweisen Entwicklung der Form, die den neuen Werken wohl die alte Harmonie raubte, ohne ihnen dafür eine höhere Lebenswahrheit geben zu können. So sind sie nur stylloser, unruhiger als die früheren Arbeiten. Nur in Werken kleiner Dimension, namentlich in Elfenbeinschnitzereien, wo der Maassstab eine genauere Durchbildung des Einzelnen kaum zulässt, steht das Wollen der Zeit oft im schönsten Einklange mit dem Können. Solche Werke geben uns den reinsten Eindruck aller liebenswürdigen Seiten dieser Zeit.

Bürgerliche Meister.

Dazu kommt nun endlich, dass auch der Werth der einzelnen Leistungen viel grössere Schwankungen und Verschiedenheiten zeigt als in der früheren Epoche. Dies hing damit zusammen, dass die Plastik jetzt völlig in die Hände der bürgerlichen Meister übergegangen war und an dem zünftigen Betriebe zwar eine solide technische Schule, aber auch eine unverkennbare geistige Schranke hatte. Und wie die glänzende ritterliche Dichtung bald verblühte und endlich in den hausbackenen Meistersang auslief, so fehlt auch der Plastik des vierzehnten Jahrhunderts gar zu oft die geistige Tiefe und der feurige Schwung, den ihre Vorgängerin aus der Gelehrsamkeit und der ritterlichen Bildung ihrer Zeit schöpfte. Daher kommt es denn auch, dass die Plastik etwa anderthalb Jahrhunderte in denselben Spuren ziemlich gedankenlos fortgeht, ohne neue Anschauungen oder neue Darstellungsmittel zu erobern. Nur in dem einen Punkte einer grösseren Naturwahrheit machte sie vielfach Versuche, die allerdings als Symptome der neuen Zeitregungen bemerkenswerth sind, aber in künstlerischem Sinne doch nur den innern Zwiespalt kund thun. Die frühere Zeit war deshalb so gross, weil sie nicht mehr geben wollte als ihre technischen Mittel und die noch schwachen Naturstudien erlaubten. Die gegenwärtige Epoche will mehr geben, als sie vermag, und scheitert an dem noch zu geringen Maasse der Naturerkenntniss wie an den Schranken ihrer mangelhaften psychologischen Beobachtung.

Anzeichen des Verfalls.

So dürfen wir denn, trotz mancher gelungenen Einzelheit, in der Plastik des vierzehnten Jahrhunderts den hereinbrechenden Verfall der Bildnerei des Mittelalters nicht in Abrede stellen. Wie sich die früheren Gedankenkreise erschöpft hatten, fielen auch jene grossartigen symbolischen Bildercyklen in sich zusammen, und aus den Trümmern des Gebäudes nahm man die Bruchstücke historischer Schilderung und verwendete sie fortan in kleinerem Rahmen und geringerer Ausführung zur Zierde der neuen Gotteshäuser. Ueberblicken wir aber die kurze Dauer und den jähen Verfall der christlichen Bildnerei, und erwägen ihre Stellung und die Bedingungen ihres Wirkens, so werden wir uns nicht über ihr rasches Hinsiechen, sondern über die glänzende Blüthe wundern, die sie trotz hemmender Verhältnisse entfaltet hat. Denn es muss wiederholt hervorgehoben werden, dass die Plastik nur bedingungsweise den christlichen Ideenkreisen dienen kann. Je vollkommener sie ihren Beruf erfüllt, je siegreicher sie die körperliche Schönheit der Menschengestalt zur Erscheinung bringt, desto empfindlicher leidet das geistige Wesen des Christenthums, das nicht auf Verherrlichung, sondern auf Abtödtung und Verschmähung sinnlicher Schönheit beruht. Nur mittelbar sollte das Christenthum der Plastik förderlich werden, indem es die volle Befreiung

des Individuums herbeiführte. Aber um die daraus hervorwachsenden Aufgaben zu lösen, fehlte es dem Mittelalter an gründlich eindringenden Naturstudien. Erst eine neue Zeit, welche die Fesseln der befangenen kirchlichen Anschauung brach und den Schleier zerriss, der den Menschen das klare Bild der Natur verhüllte, sollte dafür Rath schaffen.

Verhältniss zur Natur.

Denn wie auch schon die Meister des dreizehnten Jahrhunderts die menschliche Gestalt oft mit überraschender Lebendigkeit und Wahrheit, ja selbst im Einzelnen mit realistischen Details hinzustellen vermochten: sie wurden dabei mehr von einer frischen Einbildungskraft als von genauen Studien geleitet. Ihre Gestalten sind mehr fein empfunden, als tief verstanden. Im letzten Grunde fehlt ihnen doch jene siegreiche Gewissheit, die aus dem vollen Bewusstsein vom Gefüge des Körpers und seinen inneren Bedingungen allein hervorgeht. Auch die Künstler des vierzehnten Jahrhunderts kommen darin im Ganzen nicht viel weiter, sondern begnügen sich, wie gesagt, mit besserer Durchbildung der Einzelheiten. Aber in anderer Beziehung brachte der aufkeimende Natursinn ihrer Plastik manche Bereicherung. Sie betrachteten häufiger und mit mehr Interesse für's Detail das sie umgebende Leben und fügten ihren Darstellungen manche genrehafte, selbst humoristische Züge ein. Es war das einzige Mittel, die nachgerade etwas verbrauchten Stoffe aufzufrischen. Die Region der Teufel (bei Schilderungen des jüngsten Gerichtes) war eine der frühesten und mit Vorliebe ausgebeuteten Domänen dieses kräftig erwachten Humors. Jene dämonische Unheimlichkeit früherer Darstellungen wich jetzt burlesken Ausmalungen. Man machte sich ungescheut über den Teufel lustig. Aehnlich boten bei Darstellungen des heiligen Grabes oder der Auferstehung Christi die schlafenden Wächter genug genrehafte Motive, die mit Eifer benutzt wurden. Wer das Mittelalter kennt, wird über diese Vermischung des Heiligen mit dem Profanen, ja mit dem Niedrig-komischen nicht staunen. Geben doch im vierzehnten Jahrhundert die Mysterienspiele, die von der Kirche ausgegangen waren und sich der geistlichen Protektion erfreuten, schon ganz andere Beispiele dieser Art. Wenn in einem Spiel von der Auferstehung Christi*) die Wächter am Grabe sich mit Schimpfworten und Prügeln regaliren; wenn der drei frommen Frauen wegen, die mit Spezereien den Leichnam des Herrn einbalsamiren wollen, ein burleskes Zwischenspiel eingelegt wird, wo der Salbenhändler seine Bude aufschlägt, sein Knecht Rubin ihm die Frau entführt, die schlimmen Gesellen Lasterbalk und Pusterbalk gleich den Anderen unsaubere Reden

Das Possenhafte.

*) Herausgegeben aus einer Handschrift der Univertätsbibliothek zu Innsbruck durch *F. J. Mone*, Altdeutsche Schauspiele. 1841. S. 109 ff.

führen, und zwischen all den Unflätereien die rührenden Klagen der frommen Frauen ertönen, so muss man gestehen, dass die Bildhauer bescheidenen Gebrauch von der künstlerischen Licenz ihrer Zeit gemacht haben. Aber die Poesie ist stets die Vorläuferin und Wegbahnerin für die Plastik, und wir werden in der folgenden Epoche sehen, wie der immer zunehmende Geschmack am Rüpelhaften auch in die Bildwerke eindringt.

1. Deutschland.

Wenn wir aus der grossen Menge plastischer Werke, welche diese Zeit namentlich in Deutschland hervorgebracht, das Bedeutendere hervorheben, so ergiebt sich bald, dass bei den bessern Meistern eine Auffassung vorherrscht, die sich noch nicht weit von dem Style der vorigen Epoche unterscheidet, ja sogar in Kraft der Durchbildung und Wärme der Empfindung ihr mit Glück nacheifert.

Schule von Nürnberg.

Unbedingt die erste unter den plastischen Schulen des vierzehnten Jahrhunderts ist die von Nürnberg. Ihre erste bedeutende Leistung ist das um den Anfang des Jahrhunderts ausgeführte Westportal der Lorenzkirche*).

S. Lorenz.

Auf der Grenze beider Epochen stehend erinnert es in seiner Composition an die grossen cyklischen Darstellungen des dreizehnten Jahrhunderts und schliesst sich am meisten dem vielleicht kurz vorher entstandenen Hauptportal des Strassburger Münsters an, dessen Façade dem Meister von S. Lorenz in mehr als einer Beziehung vorgeschwebt zu haben scheint. Es enthält am Mittelpfeiler die Statue der Madonna, an den Seitenwänden Adam und Eva und zwei Patriarchen, in den Archivolten sitzende Apostel und Propheten, endlich an dem Tympanon in vielen kleinen Reliefs eine Darstellung des Lebens Christi von der Geburt bis zur Auferstehung und das jüngste Gericht. Um dafür Raum zu gewinnen, verfiel der Meister auf die sinnreiche Idee, unter dem eigentlichen Tympanon die beiden Abtheilungen der Thür mit besondern Bogenfeldern zu krönen, um in diesen die Geschichte der Kindheit Christi, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung und Flucht nach Aegypten anzubringen, wobei ihm noch Platz blieb für eine Darstellung des Urtheils Salomons. In den Bogenzwickeln brachte er vier Propheten an, die mit seltsam verrenkten Stellungen den Raum mühsam ausfüllen. Im Tympanon schildert ein Relieffries über dem Portalbalken in dicht gedrängten Gruppen die Scenen der Passion, aus denen sich in der Mitte der Gekreuzigte mit der

---

*) Eine kleine, aber charakteristische Abbild. in *R. v. Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben (Stuttg. 1854) S. 21.

Gruppe der Leidtragenden erhebt. Ein zierlicher Baldachinfries gränzt diese Abtheilung von dem oberen Felde ab, welches die Darstellung des jüngsten Gerichts enthält. Der künstlerische Werth dieser ausgedehnten Compositionen ist ein bedingter. Es fehlt dem Meister nicht an Frische der Empfindung; manche Scenen, wie die Beschneidung, die Grablegung, die Kreuzigung, das Urtheil Salomons sind voll naiver Lebendigkeit, selbst im Ausdruck der Leidenschaft oft recht gelungen, z. B. die ohnmächtige Maria unter dem Kreuze, oder die händeringende am Grabe Christi. Dagegen ist die Behandlung der Figuren im Ganzen etwas steif und hölzern, die Bezeichnung der Formen leidet an Härte, die fliessend weichen Motive der Gewänder sind in der conventionellen Weise der Zeit gegeben, aber auch hier fühlt man eine gewisse handwerkliche Trockenheit. Das Nackte ist in den Gestalten von Adam und Eva mit gutem Verständniss durchgeführt, aber wie unterscheidet sich auch hier die befangenere Haltung von der leichten Bewegung und dem Adel derselben Gestalten am Dom zu Bamberg! Man sieht wie die Kunst spiessbürgerlich geworden ist.

S. Sebald.

Der Vorgang von S. Lorenz scheint nun bald an der Sebalduskirche eine wetteifernde Nachfolge hervorgerufen zu haben, die sich durch plastische Ausschmückung mehrerer Portale bekundet. Am südlichen Schiffportal sieht man im Tympanon eine Darstellung des jüngsten Gerichts, bei welcher der Künstler sichtlich das Relief von der Lorenzkirche vor Augen hatte und mit Erfolg bemüht war dieselben Motive zu freierem Fluss, die Figuren zu grösserer Weichheit und Rundung, den Ausdruck zu stärkerem Affekt auszubilden. Mild und liebenswürdig sind nicht bloss die fürbittenden Johannes und Maria, sondern selbst der richtende Christus. Auch die beiden Engel mit den Leidenswerkzeugen und der sitzende Abraham mit den Seelen der Geretteten im Schooss, die nach dem Vorgange des Hauptportals von Bamberg in den Archivolten über den Säulenkapitälen angebracht sind, zeigen dieselbe Anmuth. Bei dem jüngsten Gericht ist die Verzweiflung der Verdammten, welche durch einen phantastischen Teufel in den Höllenrachen geschleppt werden, mit einer leidenschaftlichen Bewegung dargestellt, welche zwar ins Unruhige fällt, aber von entschiedenem Talent für dramatisches Leben zeugt.

Von anderer Hand, vielleicht etwas früher ausgeführt, sind die beiden grossen Statuen des heiligen Petrus und einer gekrönten Frau, welche neben dem Portal auf Konsolen stehen. Sie sind schlank, edel bewegt und haben den einfachen grossartigen Faltenwurf des dreizehnten Jahrhunderts.

Das nördliche Schiffportal*) enthält am Tympanon in zwei

*) Charakteristisch abgeb. bei *R. v. Rettberg* a. a. O. S. 23.

Hochreliefs den Tod der Maria, ihre Beerdigung und darüber ihre Krönung. Es ist eins der liebenswürdigsten Werke aus der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts, voll Leben und Empfindung, trefflich componirt, von fliessend weicher Behandlung. Auch zeigt sich wieder dasselbe Talent für dramatische Schilderung in den Gestalten der Juden, die bei Mariä Beerdigung vor dem Sarge niederstürzen. Derselben Zeit gehören an den Seiten des Portals die Statuen der Maria und des Engels der Verkündigung.

Frauenkirche.

Bald nachher entsteht dann das zweite plastische Hauptwerk der Nürnberger Schule in der reichen bildnerischen Ausschmückung der Frauenkirche, deren Stiftung 1355 durch Kaiser Karl IV. begann, und deren Bau (wohl ohne die plastischen Details) schon 1361 vollendet war. Zuerst wurden wahrscheinlich im Chor an den Pfeilern die fast lebensgrossen Statuen Johannes des Täufers, der Maria mit dem Kinde, der heiligen drei Könige, der Veronica, sowie Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemalin ausgeführt. Es sind Arbeiten von gutem feierlichem Styl, würdig statuarischer Haltung, klar und edel im Faltenwurf. Eine ganz andere Hand verrathen dagegen die zahlreichen Bildwerke, mit welchen das Hauptportal und die Vorhalle an der Westseite geschmückt sind, und die eine alte Ueberlieferung dem Meister *Sebald Schonhover* zuschreibt. Das Ganze ist, wie die Kirche selbst, der Verherrlichung der Maria geweiht.

Vorhalle.

Die Vorhalle bildet drei Portale, von denen das vordere durch einen Mittelpfeiler getheilt wird. An diesem Pfeiler ist die Madonna unter reichem Baldachin als Himmelskönigin thronend dargestellt, das Christuskind auf dem Schoosse haltend, von zwei stehenden Engeln umgeben*). Ihr entsprechend sind nach dem Vorgange der Lorenzkirche in den Portalwänden Adam und Eva und zwei Patriarchen angeordnet, während in den Archivolten sich die sitzenden Gestalten der Propheten befinden. Die beiden Seitenportale enthalten unten die Statuen von Aposteln, darüber in den Archivolten sitzende weibliche Heilige, die Eckpfeiler endlich S. Lorenz und Sebald, die beiden Schutzheiligen der Stadt und Kaiser Heinrich den Heiligen nebst seiner Gemalin. Ueber ihnen sind noch Baldachine für weiteren statuarischen Schmuck vorhanden, und endlich sieht man in den Bogenzwickeln schwebende Patriarchen mit Spruchbändern, wieder nach dem Vorgange der Lorenzkirche, aber noch beträchtlich ungeschickter, wenn auch weniger gezwungen als dort. Was bei all diesen Werken am meisten auffällt, ist das Streben, die herkömmliche Auffassung zu durchbrechen und zu einem eigenen Style durchzudringen. Nichts erinnert an

*) Abb. bei *Rettberg*, S. 32.

die übertriebenen Manieren, die weichliche Haltung, den sentimentalen Ausdruck der meisten zeitgenössischen Werke. Ruhiger Ernst, würdige Haltung in den männlichen (Fig. 132), schlichte Anmuth in den weiblichen Gestalten, getragen von einem tüchtigen Naturstudium, das eine vollere Entwickelung, eine reifere Durchbildung der Form, besonders in den beiden nackten Gestalten mit Glück erstrebt. Namentlich in den Köpfen spricht sich ein ganz neuer Schönheitssinn aus, der bei den männlichen auf kräftige Charakteristik, bei den weiblichen auf ein von dem herkömmlichen Idealkopf abweichendes Gepräge ausgeht: ein liebliches Oval mit rundlichen Einzelformen, besonders ziemlich stark vortretendem Kinn und hoher runder Stirn, der kleine Mund lieblich weich und voll. Dieser durchaus individuelle Kopf beweist, dass der Künstler sein Ideal im wirklichen Leben gesucht und gefunden. Wie sehr es ihm gefallen, bezeugt er dadurch, dass er es bei allen weiblichen und jugendlichen Gestalten unermüdlich wiederholt. Nicht minder lebenswahr verfährt er in der Charakteristik der sitzenden Propheten, die er durch lebendige Motive zu individualisiren weiss. Der Eine hält sein Buch offen auf dem Schosse, indem er über eine gelesene Stelle nachzudenken scheint; der Andere entfaltet sein Spruchband, ein Dritter ist eifrig mit Lesen beschäftigt, wieder ein Anderer stützt den Arm auf und greift mit der Miene tiefen Nachsinnens in den lang herabwallenden Bart. Während dies Alles dem Meister gut gelingt, leiden die stehenden Gestalten fast alle an einer steifen Haltung, da ihre Füsse wie bei Grabfiguren streng parallel und



Fig. 132. Von der Frauenkirche in Nürnberg.

etwas gespreizt neben einander stehen. Am schwächsten aber ist er in der Behandlung des Gewandes, namentlich bei den stehenden Figuren; denn da bei ihrer steifen Haltung kein bewegter Wurf des Gewandes motivirt wird, und da er sichtlich die conventionelle Draperie verschmäht, so entsteht ein charakterloses, zuweilen bis in's Schlotterige gehendes Spiel mit mühsam erkünstelten Falten, wobei selbst auf den verbrauchten Kunstgriff zurückgegangen wird, den Mantel von der einen Seite zur anderen herüber zu ziehen und unter dem Arme fest zu halten.

Portal.

An diese Werke schliesst sich die nicht minder reiche Ausstattung des Innern der Vorhalle. Im Bogenfelde des Portals ist die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Beschneidung, an den Pfeilern und in den Archivolten eine Menge von Statuen und Statuetten, wie es scheint Patriarchen und Heilige, dargestellt, Werke von geringerem Verdienst; ausserdem schlecht zu erkennen und mit dickem Anstrich verdorben. Endlich sind sogar an den Gewölbrippen musicirende und anbetende Engel angebracht, gleichsam ideale Träger der Glorie der Madonna, welche im Schlussstein in ihrer Krönung gipfelt. So ist das Ganze ein prächtiger in Stein gehauener Hymnus auf die Jungfrau, bei dem die gemüthliche Innigkeit und das poetisch Sinnvolle der Anordnung für den fehlenden tieferen Gedankengehalt oder höheren Adel der Auffassung entschädigen muss.

Anderes in Nürnberg.

Welchen Aufschwung nun die Nürnberger Plastik nahm, erkennt man noch jetzt an der Ueberfülle bildnerischer Werke, mit denen nicht blos das Aeussere und Innere der Kirchen, sondern auch Profangebäude aller Art geschmückt wurden. Merkwürdig ist dabei die Verschiedenheit der Richtungen, die sich theils aus der grossen Anzahl der vorhandenen Künstler, theils aus mannichfacher Einwirkung älterer Werke, vielleicht auch des benachbarten Bamberg erklären wird. So finden wir bald nach der Mitte des Jahrhunderts an S. Sebald eine neue Bereicherung durch den Anbau des Chores (1361—1377) und die Ausschmückung der nördlichen sogenannten Brautpforte, die in das alte Querschiff führt. Sie enthält in Wandnischen und auf Konsolen die Statuen der thörichten und klugen Jungfrauen, schwach im Ausdruck, namentlich in der Bezeichnung der Trauer, die ganz monoton durch Neigung des Hauptes ausgesprochen wird, noch schwächer, ja geradezu puppenhaft in der Stereotypie der ungenügend skizzirten Köpfchen. Dagegen besitzt der Meister alle jene Vortheile, welche die ältere Kunst in anmuthiger, reich bewegter Gewandbehandlung darbot, und weiss dieselbe an den schlanken eingebogenen Gestalten in edlem Fluss, wenn auch nicht ohne Monotonie zur Geltung zu bringen. Er huldigt darin so sehr der früheren Weise, dass

Chor von S. Sebald

man diese Statuetten eher dem Anfange als dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts zuschreiben möchte.



Fig 133. Vom schönen Brunnen in Nürnberg.

Der schöne Brunnen.

Zu den bedeutendsten Werken der späteren Zeit des Jahrhunderts gehört sodann der sogenannte „Schöne Brunnen“ auf dem Markte, dessen Bildwerke man bisher auf Sebald Schonhover zurückführte. Neuere Nachforschungen haben indess ergeben, dass das Monument von 1385—96 durch Meister *Heinrich den Balier* („Parlirer“) ausgeführt worden ist.*) (Fig. 133.) Es enthält eine Anzahl von Statuen, zunächst die neun Helden Hektor, Alexander und Julius Cäsar als heidnische, Josua, David und Judas Maccabäus als jüdische, Chlodwig, Karl der Grosse und Gottfried von Bouillon als christliche, an welche sich die sieben Kurfürsten schliessen; ausserdem acht Gestalten von Propheten und Patriarchen des alten Bundes. Obwohl in neuerer Zeit wiederhergestellt und mehrfach erneuert, lassen sie doch zum Theil noch den ursprünglichen Styl erkennen, der durch grossartige Linienführung, kräftige Charakteristik und naturwahre Durchbildung sich auszeichnet.

S. Jakob.

Von den übrigen Nürnberger Denkmälern, welche dieser Zeit angehören, sei nur kurz das Wichtigste erwähnt, um wenigstens eine Vorstellung von dem Reichthum der plastischen Produktion zu gewähren. Mehreres Treffliche befindet sich in der Jakobskirche. Zunächst die vier in Thon gebrannten sitzenden Gestalten der beiden Johannes, des Paulus und des Simon an der Staffel des merkwürdigen, leider durch Restauration verdorbenen Hochaltars. Die Gewandung ist von präch-

*) Vergl. *J. Baader*, Beitr. zur Kunstgesch. Nürnberg's. 2. Heft S. 10 ff. Dort erfahren wir auch, dass Meister Rudolf, der Maler, die Bildwerke vergoldete und bemalte.

tigem Fluss, reich und schön motivirt. Sodann eine edle Statue des Jakobus im Chor, deren reife Durchbildung und lebensvolle Charakteristik schon auf das Ende dieser Epoche hinweist. Nicht minder gut ein heiliger Petrus, der nebst andern Apostelbildern sich ebendort befindet. Weiter, auf einzelnen Konsolen, eine sitzende Madonna von den heiligen drei Königen verehrt; Arbeiten die in den Vorzügen und Mängeln den Statuen der thörichten und klugen Jungfrauen an der Sebaldskirche nahe kommen. Dagegen möchte ich die edle Gestalt eines Christus, der mit übereinandergelegten Armen ein Bild stiller Trauer dasteht und auf das Wundmal in seiner Seite hinweist*), dem Meister von der Vorhalle der Frauenkirche zuschreiben. Sowohl der eigenthümliche langgezogene Typus des Kopfes, das Verständniss des Nackten als auch die etwas gespreizte Stellung beweisen diese Verwandtschaft. Wie sehr dieses ergreifende Motiv Anklang fand, zeugen die allerdings zum Theil sehr geringen Wiederholungen dieser Statue, die man mehrmals in und an S. Lorenz und S. Sebald findet. In der Sebaldskirche sind sodann die zahlreichen Statuen von Aposteln und andern Heiligen, darunter auch Heinrich II. und Kunigunde an den Pfeilern des Schiffes, meist Mittelgut dieser Epoche, obendrein von sehr verschiedenen Händen ausgeführt. Noch geringer ist die Mehrzahl der ähnlichen Statuen an den innern Chorwänden daselbst; nur die betende Maria und der Engel der Verkündigung, namentlich erstere zeugen von höherer künstlerischer Empfindung. An dem ehernen Taufbecken derselben Kirche sind die Flachreliefbilder der Apostel und anderer Heiligen sowie die frei vortretenden Gestalten der Evangelisten nicht von erheblicher Bedeutung, die Gewänder conventionell fliessend mit gehäuften Falten, die Gestalten selbst dadurch etwas zu breit und zu kurz.

Einzelnes in S. Sebald.

Weiteres in S. Lorenz.

In der Lorenzkirche sind die Statuen an den Pfeilern des Schiffes wie des Chores ebenfalls von sehr verschiedner Art. Durchgängig ohne höheren Werth haben sie das herkömmliche Gepräge der spätern Zeit dieser Epoche und geben den Beweis wie schnell hier die Kunst in äusserliches handwerkliches Wesen überging. Dagegen enthält dieselbe Kirche mehrere Bildwerke aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, die den frühern Styl in besserer Weise wieder aufnehmen und durch grössere Rundung der gewöhnlich etwas gedrungenen Gestalten sich zugleich einer schlichten Naturauffassung nähern. So namentlich der Theokarsaltar vom Jahre 1437, dessen plastischer Schmuck aus den in Holz geschnitzten und gemalten Statuetten des thronenden Christus mit der Weltkugel und des ebenfalls sitzenden heiligen Bischofs Theokar, umgeben von den

*) Abbild. bei *R. v. Rettberg*, a. a. O. S. 22.

stehenden Statuen der zwölf Apostel gebildet wird. Eine der frühesten und besten Holzschnitzereien, die wir haben, folgt dies Werk noch durchaus dem früheren idealen Style, der in den Köpfen den individuellen Ausdruck gänzlich ausschliesst, aber in der Anmuth der Formen, dem fliessend behandelten Bart und Haupthaar und dem weichen Faltenwurf der Gewänder noch immer anziehend zu wirken weiss. Wie roh aber gelegentlich um dieselbe Zeit solche Werke ausgeführt wurden, beweist der Leichnam Christi im Untersatze des Wolfgangaltars derselben Kirche, dessen Gemälde weit über dem Werthe dieser abschreckenden Schnitzarbeit stehen. — Von den zahlreichen andern Werken, die sich am Aeussern von Wohnhäusern dieser Zeit finden, sind die Reliefs am Erker des Sebaldus-Pfarrhauses hervorzuheben. Wahrscheinlich nach dem Brande von 1361 ausgeführt, enthalten sie die fünf Hauptscenen aus dem Leben der Maria in guter Anordnung und lebendiger Schilderung.

An Wohnhäusern.

Schwäbische Plastik. Augsburg.

Einer zweiten bedeutenden Schule begegnen wir in Schwaben, zunächst an den beiden Hauptportalen des Doms zu Augsburg, dessen romanischer Bau seit dem Jahre 1321 eine durchgreifende Erweiterung und Umgestaltung erfuhr, die bis gegen Ende der Epoche währte. Die ältesten Werke sind hier am nördlichen Portal zwei gekrönte weibliche Gestalten, die eine mit Scepter und dem Modell des alten romanischen Domes, noch ganz im Styl des dreizehnten Jahrhunderts mit lang herabfallenden Gewändern, gedrungenen rundlichen Köpfen und dem etwas starren Lächeln in den halbgeöffneten Augen. Etwas später erscheinen die beiden Statuen der linken Seite, eine Magdalena im Schleier, das Salbgefäss in beiden Händen haltend, das Gewand zierlich im entwickelten Styl des vierzehnten Jahrhunderts, aber der Kopf sammt dem conventionellen Zug der Locken noch mehr dem typischen Wesen jener beiden älteren Figuren entsprechend. Deneben der heilige Bischof Ulrich mit dem Fisch in der Hand, der Kopf und namentlich die Locken des Bartes schon stark manierirt und ebenso die ausgebogene Haltung des Körpers. Das Gewand hält in feiner Durchführung die Mitte zwischen der plastischen Schärfe und Klarheit jener ersten Gestalten und der weich fliessenden Behandlung bei der Magdalena. Dieser letzteren steht dann die Madonna am Mittelpfeiler am nächsten, in deren Kopf mit den breiten portraitartigen Zügen, dem Unterkinn und dem gemüthlichen Ausdruck man schon das fünfzehnte Jahrhundert erkennt. Das Tympanon enthält in drei Abtheilungen die Reliefs der Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige, sodann des Todes und endlich der Krönung Mariä. Die Anordnung ist mager, in einem etwas abgelebten Styl, mit dürftigen Figuren, conventionellen grossen Köpfen mit gedrehten Bärten, die weiblichen

Nordportal

Köpfchen fast kugelrund, der Faltenwurf zierlich aber conventionell, kurz eine nicht bedeutende Arbeit vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Der obere Bogenrand zeigt statt der Krabben eine Anzahl laufender und sich beissender Löwen voll derben Humors. Unter dem hoch hinaufgezogenen, in eine geschweifte Spitze auslaufenden Bogen sind in Nischen die thronende Madonna, neben ihr jederseits eine weibliche Gestalt und drei Propheten, sämmtlich mit Spruchbändern angeordnet. Darunter sieht man zwei sitzende Könige, wohl David und Salomo, auf dessen Thron sich auch jene Löwen beziehen; sodann wieder sechs weibliche Gestalten mit Spruchbändern, letztere ziemlich gut im entwickelten Styl des vierzehnten Jahrhunderts durchgeführt, erstere nur derb handwerklich.



Fig. 134. Madonna vom Dom zu Augsburg.

Südportal.

Noch reicher ist das Südportal ausgestattet. Die Madonna am Mittelpfeiler (Fig. 134) ist eine der besten dieser Zeit, der etwas grosse Kopf von liebenswürdigem Ausdruck, die Formen des Körpers reich entwickelt, die Gewandung in weichem Faltenwurf durchgeführt. An den Seitenwänden stehen auf sehr verschiedenartigen Postamenten zunächst je drei Apostel, von denen namentlich die drei zur Linken fein entwickelte Statuen von guten Verhältnissen und trefflicher Arbeit sind, während die drei andern eine weit schwächere Hand verrathen. Die übrigen sechs, an den weit vorspringenden Strebepfeilern angebracht, durchweg grösser, massiger, zeigen denselben Styl, aber in schwereren Verhältnissen. Auch hier sind diejenigen der linken Seite von besserer Ausführung als die andern. Aber so verschieden die Begabung der einzelnen Künstler erscheint, so übereinstimmend giebt sich ein durchgehender Schulcharakter zu erkennen, der Nichts von der manieristischen Haltung und Bewegung

der meisten zeitgenössischen Werke weiss, vielmehr bei allen Gestalten eine schlicht natürliche Auffassung und gemüthvolle Empfindung zur Geltung bringt. Hier zeigt sich das bürgerliche Element der Zeit von seiner liebenswürdigen Seite. Am Tympanon ist in kleinen Reliefs die Geschichte der Maria in dicht gedrängten, lebendig bewegten Gruppen, wie es scheint noch aus der Frühzeit des Jahrhunderts dargestellt; in den Archivolten sitzen drei Reihen von Königen und Propheten, ebenfalls noch in einfach der frühgothischen Weise sich anschliessender Behandlung. Etwas conventioneller, und wohl auch später sind dagegen die Propheten in der Laibung des weitvorspringenden Bogens, welcher vorhallenartig das Portal umrahmt. Aber noch weiter erstreckt sich der plastische Schmuck über die angränzenden Theile des Baues. An der Stirnseite der beiden Strebepfeiler, jene Apostelreihen fortsetzend, stehen links zwei gekrönte weibliche Gestalten, und zwar die Madonna, unter deren ausgebreitetem Mantel in kleinen Figürchen Papst, Kaiser, Mönche und Laien Schutz suchen, ein Werk voll Feierlichkeit; die andre Gestalt mit lieblichem portraitartigen Köpfchen, sehr breiter Stirn, etwas vortretenden Augen und kleinem nonnenhaft eingehülltem Kinn, das Gewand reich gefaltet in rundlich fliessenden Linien. Ihnen entsprechend sieht man am rechten Pfeiler die Verkündigung, ebenfalls ein treffliches Werk, besonders die Madonna mit vollem schönem Ovalkopf, die Augen demüthig niedergeschlagen, der Engel das Spruchband in den zusammengelegten Händen haltend. Endlich ist oben an der Wandfläche über dem Portal, bekrönt von einem Spitzbogenfries mit reichem Maasswerk, eine Darstellung des jüngsten Gerichts in einzelnen Gestalten angebracht, auf Konsolen, welche zum Theil Auferstehende darstellen. Oben der thronende Christus stark verwittert, beiderseits die fürbittenden knieenden Figuren von Maria und Johannes, dann je drei schlanke, indess nur oberflächlich behandelte Engel mit den Marterwerkzeugen. Schliesslich der Höllenrachen mit den sehr ruhig dreinschauenden Verdammten, gegenüber Petrus als Himmelspförtner, die Seligen einlassend. Alles im einfachen Styl vom Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts.

Augsburg. Museum.

Einige Werke im Maximilians-Museum geben weitere Beweise von der tüchtigen Entwickelung der dortigen Bildnerei. Vor Allem eine grosse in Holz geschnitzte und polychromirte Statue der Madonna aus der Ulrichskirche, ein Werk vom Ende dieser Epoche, feierlich im Wurf des Gewandes, der Kopf voll Huld und Grossartigkeit, das Christuskind minder gelungen. Eben so schön ist eine gleichfalls in Holz geschnitzte Statue der Madonna in der Kirche des unfern Augsburg gelegenen Dorfes Haunstetten, bei welcher die starke Biegung des Körpers einen prächtigen

Wurf des ganz vorzüglich entwickelten Gewandes motivirt hat; das Köpfchen zeigt ein herrliches Profil mit langer fast gerader Nase, und auch das Christuskind ist bei leicht vorgeneigter Haltung recht anmuthig. Die Füsse ruhen auf einem Lunakopfe von fast klassischem Profil, dessen Entstehung vielleicht durch Anschauung antiker Werke auf diesem von altrömischer Kultur getränkten Boden zu erklären ist. Schon in diesen Werken zeigt sich innerhalb desselben Zeitcharakters die schwäbische Bildnerei von der in Nürnberg vertretenen fränkischen wesentlich verschieden. Während dort das Streben weniger auf Schönheit, sondern in den männlichen Gestalten auf kräftige Charakteristik, in den weiblichen auf gemüthlich innigen Ausdruck gerichtet ist, beherrscht die schwäbische Schule ein höherer Schönheitssinn, der seine schlanken Gestalten theils zu schwungvoller Hoheit, theils zu lieblicher Zartheit durchzubilden sucht.

Münster zu Ulm.

Eine verwandte Richtung finden wir nun auch an den Portalen des Münsters zu Ulm, die sämmtlich in den Ausgang unserer Epoche fallen. Am Hauptportal zeigen die vier Statuen an den freien Pfeilern der Vorhalle einerseits Maria und S. Martin, andererseits Johannes den Täufer und einen Bichof bei ungünstig kurzen Gesammtverhältnissen in conventionellem Styl der Zeit. In anziehenderer Weise tritt die weiche ideale Behandlung dieses älteren Styles noch in den Statuetten der beiden kleineren Portalbögen und des grossen gemeinsamen Bogens darüber, besonders aber in den naiven Reliefs des Tympanons auf. Diese enthalten die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall und sind voll ansprechend reizender Züge, so z. B. die kleine Eva, wie sie in das Hemdchen schlüpft, welches Gott Vater ihr sorglich überbreitet. Die übrigen Bildwerke des Portals sind vorzügliche Arbeiten der folgenden Epoche. Die Sculpturen an den Portalen der Seitenschiffe zeigen geringere Arbeit; am nördlichen die Leidensgeschichte Christi in kleinen Reliefs, von denen nur die Gruppe der Leidtragenden unter dem Kreuz von feinerer Empfindung ist. Am südlichen die Auferstehung der Todten und das jüngste Gericht.

Kreuzkirche zu Gmünd.

Treffliche Werke enthält sodann die Kirche des heiligen Kreuzes zu Gmünd, welche 1351 durch *Heinrich Arler* begonnen wurde, und deren Sculpturen der späteren Zeit dieser Epoche angehören. Zunächst sind an sämmtlichen Strebepfeilern des Schiffes, leider durch ein vortretendes Säulchen etwas versteckt, grosse Standbilder von Aposteln und Propheten von sehr wackrer Arbeit aufgestellt, in reichen Gewändern, meist in guter Bewegung, die nur zuweilen durch die Enge des Raumes gehemmt wird, die Köpfe voll charakteristischen Lebens. Diese Arbeiten werden mit der Vollendung des Kirchenbaues um 1410 zusammenfallen. Sodann sind vier

Chorportal südlich.

Portale der Kirche mit Bildwerken reich ausgestattet. Das südliche

Chorportal enthält in der tiefen Laibungsfläche des Bogens, der dasselbe vorhallenartig umfasst, überaus naive Darstellungen der Schöpfungsgeschichte bis zum Dankopfer Noahs nach der Sündfluth, in klarer Anordnung lebendig erzählt. Bei den einzelnen Schöpfungsakten ist Gott immer in derselben Stellung wiederholt, wodurch die Bedeutung der Gestalt dem Beschauer besonders eingeschärft wird. Bei der Sündfluth sieht man die Arche Noahs als einen grossen Kasten, aus dessen Fenstern recht gemüthlich unten die Thiere, oben die Noah'schen Eheleute herausblicken. Von den Archivolten enthalten die äusseren würdige Prophetengestalten, die inneren holdselige Engel mit den Marterwerkzeugen von einem Schönheitsgefühl, wie es in der Kunst der gesammten Epoche selten so rein zu Tage tritt. Unterhalb an den Thürgewänden finden sich Konsolen für zwölf Statuen, von denen nur Moses und Jesaias ausgeführt sind. Das Tympanon endlich enthält in drei Abtheilungen das jüngste Gericht: oben Christus mit der barocken Darstellung der Schwerter an seinem Munde, von blasenden Engeln und den beiden Fürbittern Maria und Johannes umgeben. Dann folgen in der mittleren Reihe die sitzenden Apostel in lebhaftester Bewegung: unten die Auferstehung der Todten in gedrängten, dramatisch, ja selbst drastisch entwickelten Gruppen und naiver Charakteristik aller Stände, worin die Mysterienspiele schon keck vorangegangen waren. Unter den Teufeln ist ein froschartiger höchst humoristisch. Dies ganze reiche Portal erhält durch die prachtvolle alte Polychromie eine besondere Bedeutung.

Chorportal nördlich.

Das Nordportal des Chores giebt in seinem Tympanon, ebenfalls in drei Abtheilungen, die Leidensgeschichte bis zur Erlösung der Voreltern aus der Unterwelt; die Archivolten sind in gedrängter Anordnung mit achtzehn kleinen Gruppen ausgefüllt, welche die Martyrien der Apostel und anderer Heiligen schildern. Die Arbeit ist derjenigen am Südportal verwandt, voll Leben aber nicht sehr fein. Bedeutender sind jedoch an beiden Seitenwänden die Statuen der thörichten und klugen Jungfrauen, liebliche schlanke Gestalten von grosser Mannichfaltigkeit der Bewegung, bisweilen freilich etwas gezwungen, die Köpfchen von einem vollen Oval, der kleine Mund üppig schwellend, die Locken reich geringelt, der Faltenwurf effektvoll ausgetieft. Das nördliche Schiffportal enthält in zwei lebensgrossen Statuen die Verkündigung voll grossartiger Auffassung und origineller Bewegung. So hält die Jungfrau wie zur Abwehr das sammt dem Gewande gefasste Gebetbuch erröthend vor's Gesicht. Es ist eine treffliche Arbeit, die gleich den übrigen Werken durch die schöne alte Bemalung noch ausdrucksvoller wird. Das Bogenfeld zeigt Momente aus der Kindheit Christi, oben die Geburt.

Schiffportale.

unten die Anbetung der Könige, etwas conventionell und gespreizt, aber in den Gewändern trefflich bewegt. Das südliche Schiffportal endlich ist der Verherrlichung der Madonna gewidmet. Es zeigt im Tympanon den Tod der Maria: die Köpfe wohl etwas ausdruckslos, aber die Gewänder wieder ganz edel, voll Feinheit und Mannichfaltigkeit. Darüber die Krönung der Jungfrau, eine schöne Composition, die in wenig Figuren die Scene lebendig vorführt. Anmuthig neigt sich Maria dem würdevoll thronenden Christus entgegen, und zwei Engelchen streben, von Freude ergriffen, mit den grossen Kerzen in den Händen lebhaft vorwärts.

Gedenken wir endlich noch der prächtig humoristischen Wasserspeier an den Kapellen des Chorumganges, die voll sprudelnder Laune allerlei Thiere, Ungethüme und fratzenhafte Menschengestalten vorstellen, so ist damit die reiche plastische Ausstattung des Aeusseren erschöpft, die nach Plan und Ausführung zum Vollständigsten und Besten gehört, was diese Epoche in Deutschland hervorgebracht hat. Und doch ist im Innern der Kirche noch ein ganz vorzügliches Werk zu nennen, das mit der Vollendung des Chores gleichzeitig entstanden sein wird. Es ist das Grab Christi in der mittleren Kapelle des Chorumgangs, eine gediegene Steinarbeit von neun beinahe lebensgrossen Figuren. Der Leichnam Christi liegt ausgestreckt in der offnen Tumba, die Hände gekreuzt, der Körper vom Bahrtuch in grossen Falten umhüllt, die nackten Füsse mit naturalistischem Verständniss detaillirt. Der Kopf hat etwas schwere, ausdruckslose Formen, den gleichzeitigen Nürnberger Christusgestalten verwandt. Die schlafenden Wächter umgeben in naiv-charakteristischen Stellungen hockend das Grab. Die Körper und ihre Bewegungen, durch die Kettenpanzer nicht gehemmt, sind mit Verständniss behandelt, aber mehr leicht andeutend als fein ausgeführt. Der Eine ist in tiefen Schlaf versunken, der Kopf ganz auf die Brust geneigt und gegen die Knie vorgebeugt, wo die zusammengelegten Hände auch ihrerseits einen Ruhepunkt gefunden haben. Der zweite stützt den Ellenbogen auf das Knie und den Kopf in die Hand, der dritte lehnt zwischen Wachen und Schlafen in fein empfundener Bewegung den Kopf an seine Armbrust. Dies Alles ist voll Naturwahrheit, aber mit weiser Oekonomie vom Künstler nur skizzirt behandelt worden. Denn die ganze Feinheit der Ausführung, deren er fähig war, sparte er für diejenigen Gestalten auf, in welchen sich die geistige Bedeutung der Scene spiegeln musste. Hinter dem Grabe steht die Gruppe der Leidtragenden: die beiden Marien im tiefen Matronenschleier und die langlockige Magdalena, von zwei Engeln als himmlischen Trauerzeugen begleitet. Hier sind Adel und Schönheit in hohem Grade verbunden, be-

Heiliges Grab.

sonders durch die herrlich fliessenden Gewänder empfängt das Ganze eine ergreifende Stimmung. Vorzüglich sind die Engel durch jugendlichen Reiz ausgezeichnet, mit edlem, fast griechischem Profil, etwas vornehm vortretendem Kinn, und der eine mit köstlichen Locken.

Prag.

Ein vereinzeltes Werk von einem der berühmten Meister aus der Familie der Arler von Gmünd findet sich in Prag. Es ist die mit dem Zeichen des Prager Dombaumeisters *Peter Arler* versehene Statue des heiligen Wenzel im Dome: ein Bildwerk voll lebendigen Ausdrucks und freier Bewegung und ein interessantes Zeugniss wechselseitiger künstlerischer Beziehungen: denn während Schwaben durch seine Baumeister und Bildner auf die böhmische Kunst einwirkte, empfing es (in den Gemälden der Kapelle zu Mühlhausen am Neckar) dagegen Einflüsse der böhmischen Malerschule. —

Esslingen.

Vom Schluss dieser Epoche sind die Arbeiten an der seit 1406 erbauten Liebfrauenkirche zu Esslingen. Hier enthält das südöstliche Portal im Bogenfeld Reliefscenen aus dem Leben der Maria: unten die Anbetung der Könige, in der Mitte den Tod und oben die Krönung der Madonna; Alles noch ganz naiv im hergebrachten Styl des vierzehnten Jahrhunderts, lebendig componirt, fein und geschmackvoll in den Gewändern, und nur in den Bewegungen bisweilen etwas gesucht. Am westlichen Portal der Südseite ist mit geschickter Raumbenutzung in zwei Abtheilungen das Weltgericht dargestellt*), wobei besonders die Gruppe der Verdammten Elemente humoristischer Dramatik bietet. Ein possirlicher Teufel hält den Höllenrachen mit einem Balken, an welchen er sich festklammert, weit aufgesperrt. Solche Motive wird die Plastik von den damals schon stark possenhaften Mysterienspielen sich angeeignet haben. Naiv ist auch wie Petrus mit riesigem Himmelsschlüssel die Frommen empfängt, während aus den Fenstern neugierige Himmelsbewohner auf die Ankömmlinge blicken. Unter dem statuarischen Schmuck zeichnen sich über dem Portal die beiden grossen sitzenden Gestalten der Propheten David und Jesaias aus**), charaktervoll und bedeutend, die Gewänder in grossen Massen bewegt. Recht lebendig ist endlich am Westportal***) S. Georg auf schwerfällig unedlem, aber feurig einhersprengendem Rosse dargestellt, wie er mit mächtigem Stosse den Lindwurm erlegt (Fig. 135). Tüchtige Arbeiten sind dann noch die Apostelstatuen†) an den Strebepfeilern des Chors und hoch am östlichen Giebel des Schiffes die weit hinaus über Stadt und Land blickende Madonna.

*) Charakteristisch abgeb. in *C. Heideloff's* Kunst d. M.-A. in Schwaben. S. 46.
) Abb. ebenda. S. 47. *) Ebenda S. 48. †) Ebenda S. 49.



Fig. 135. Vom Westportal der Frauenkirche zu Esslingen.

Stuttgart.

Endlich gehören noch derselben Spätzeit die Bildwerke am südlichen Hauptportal der Stiftskirche zu Stuttgart: im flachbogigen Tympanon eine Scene der Kreuztragung, gut angeordnet und lebendig bewegt, darüber im geschweiften Bogenfelde mit geschickter Raumbenutzung die Auferstehung Christi, endlich in Wandnischen oberhalb des Portals Christus und die zwölf Apostel, kurze Gestalten, deren Gewandung mit Falten überladen und deren Köpfe theils von guter energischer Charakteristik, theils etwas flach und breit ohne Ausdruck sind. Hier hat die schwäbische Plastik ihren Wendepunkt erreicht, das Gefühl für Schönheit und Anmuth mit dem Streben nach Charakteristik, die feinen schlanken Gestalten mit derben untersetzten Formen, die leichtfliessenden Gewänder mit schwerfällig bauschigen vertauscht.

Münster zu Freiburg.

In den rheinischen Gegenden finden wir zunächst am Münster zu Freiburg tüchtige plastische Arbeiten, die mit der Erbauung des Chores (inschriftlich seit 1354) zusammenhängen. Am nördlichen Chorportal ist in der Hohlkehle des Bogens die Schöpfungsgeschichte in zehn Reliefs lebendig geschildert. Gott erscheint in langem Gewande als eine edle Gestalt in kräftigem Mannesalter, besonders grossartig wo er zuletzt thronend sein Werk überschaut und sieht, dass alles gut sei. Recht sinnig ist der Gedanke, dass er den eben geschaffenen Adam, der wie ein steifer Rekrut vor ihm steht, erst zurechtrücken und in Bewegung bringen muss. Bei Erschaffung der Eva erblickt man den schlafend Daliegenden in trefflicher Verkürzung von der Rückseite. Recht naiv ist auch, wie zuletzt Gott die straff dastehenden Urältern des Menschengeschlechts väterlich zusammengiebt. Im Bogenfelde erscheint der thronende Schöpfer, von einem knieenden Engel angebetet, während ein Teufel voll drastischer Bewegung hintenüber stürzt. Darunter sieht man den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, zuletzt Adam und Eva bei der Arbeit. Das südliche Chorportal enthält den Tod und die Krönung Mariä.

Thann.

Ein ganzes Compendium der heiligen Geschichte ist in miniaturartiger Ausführung am Westportal der Kirche zu Thann (1346) zusammengedrängt. In der Anlage dem Hauptportal von S. Lorenz zu Nürnberg verwandt, nur minder klar entwickelt, enthält es in den beiden kleineren Bogenfeldern die Kindheit Christi und seinen Kreuzestod; darüber im grossen Bogenfelde die Geschichte Mariä bis zu ihrer Krönung; dazu in den Hohlkehlen der Einfassung zahlreiche figürliche Scenen, mit den Schöpfungsakten beginnend. Die Arbeiten sind zwar ungleich, die Formen uud Verhältnisse durch den Maassstab in ihrer Entfaltung beschränkt, allein das Ganze recht naiv und anziehend.

Köln.

Am Niederrhein erwacht erst in dieser Epoche in Köln eine höhere Regsamkeit der Bildnerei. Der 1322 vollendete Chor des Doms erhielt erst um die Mitte des Jahrhunderts unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—61) die polychromirten überlebensgrossen Statuen Christi, der Maria und der Apostel an den Pfeilern. Es sind Arbeiten von einer gewissen mühevollen Sorgfalt, noch ziemlich streng in den Köpfen, die Hände fein, die Gewänder grossartig aber nicht ohne ein studirtes Wesen und Ueberladenheit, zum Theil von etwas befangener Haltung (Fig. 136), mehrfach jedoch in jener erkünstelten, stark ausgebogenen Wendung, die ein affektirtes Wesen ausdrückt. Ungefähr aus derselben Zeit sind ebendort die in weissem Marmor ausgeführten Hochreliefs von der Vorderseite des Hauptaltars, in der Mitte die Krönung Mariä, zu beiden Seiten die Apostel, ähnlich reiche Gewandfiguren von etwas schwerer Anlage.

Weiter enthält die Marienkapelle des Domes eine vorzügliche, edel bewegte Madonnenstatue. Eine andere, ebenfalls vortreffliche, sieht man an der Apsis von S. Marien in Lyskirchen zu Köln. An der Grenze der Epoche stehen bereits die Bildwerke des um 1420 erbauten Südportales an der Façade des Domes. Die sitzenden Statuetten von Propheten und Patriarchen in den Archivolten, sowie die grossen Gestalten der Apostel an den Wänden sind von grosser Feinheit der Behandlung und zeigen auch im Verständniss der Natur einen bedeutenden Fortschritt. Noch klarer tritt diese Richtung, offenbar gefördert durch die gleichzeitige hohe Blüthe der Malerei, die damals in dem Dombilde des Meisters Stephan Lochner ihre Vollendung erreichte, an den beiden Statuen der Verkündigung hervor, welche 1435 in S. Kunibert aufgestellt wurden. Als späte Ausläufer dieser kölnischen Schule lassen sich die Bildwerke des südlichen Portales am Dome zu Mainz bezeichnen, durch welches man in den Kreuzgang gelangt. Hier zeigt sich in anmuthiger Darstellung jugendlicher Heiligengestalten dieser Styl noch einmal in hoher Reinheit, allerdings nicht ohne starke Hinneigung zu malerischen Motiven. Dem Anfange der Epoche gehört dagegen das im Kreuzgange des Domes aufbewahrte, aus S. Alban stammende Relief, in welchem man eine Scene aus den Streitigkeiten der Bürger mit dem Bischofe hat erkennen wollen, das aber nichts Anderes ist, als das Bruchstück einer Darstellung des jüngsten Gerichtes *).

Mainz.



Fig. 136. Paulus aus dem Kölner Dome.

Wetzlar.

In Wetzlar ist die herrliche Madonnenstatue am Westportal der

*) Diese Ansicht hat *Kugler* (D. Kunstbl. 1858 S. 195) ausgesprochen. Vergl. *H. Emden's* Dom zu Mainz.

Stiftskirche eins der reifsten Werke dieser Zeit, während die übrige plastische Ausschmückung der Kirche eine geringere, zum Theil handwerklich rohe Ausführung verräth*). Im Uebrigen scheint in Hessen wie in Westfalen die Bildnerei dieser Epoche nichts Erhebliches hervorgebracht zu haben. Nur etwa vom Anfange des 15. Jahrhunderts ist eine schön empfundene, aber vielfach beschädigte Steingruppe des in Gethsemane betenden Christus und der schlafenden Jünger, an der Johanniskirche zu Warburg zu nennen**).

Warburg.

Etwas regsamer zeigt sich dagegen die Bildnerei in den sächsischen Ländern, ohne dass man jedoch eine an zahlreichen bedeutenden Aufgaben selbständig durchgebildete plastische Schule wahrzunehmen vermöchte. Recht bedeutende Werke sind zwei Madonnenstatuen im Dom zu Magdeburg, namentlich die grosse im Querschiff aufgestellte; ebenso zeigen am nördlichen Hauptportale daselbst die Statuen der thörichten und klugen Jungfrauen den herkömmlichen Styl der Zeit in ansprechender Innigkeit der Empfindung. Minder gut, conventioneller und auch roher kehren dieselben Gestalten in geringen Variationen an der Portalhalle des Domes zu Erfurt wieder, während die Madonnenstatue im Chor der dortigen Predigerkirche edler, ausdrucksvoller, wenngleich nicht frei von der Manier der Zeit erscheint.

Magdeburg.

Erfurt.

Nochmals kommen die thörichten und klugen Jungfrauen am Nordportale der oberen Pfarrkirche zu Bamberg vor, feine Gestalten in edlem Gewandfluss, die thörichten besonders ausdrucksvoll in ihrer Trauer. Im Bogenfelde sieht man eine dick überstrichene Krönung der Jungfrau. Im Uebrigen scheint Bamberg in dieser Epoche noch von den glänzenden Unternehmungen des vorigen Jahrhunderts auszuruhen. Auch die benachbarte Bischofstadt Würzburg weist keine umfassendere plastische Thätigkeit auf, denn selbst die bildnerische Ausstattung der im Jahre 1377 begonnenen zierlichen Marienkirche stammt nur zum Theil aus dieser Epoche. Am Nordportal gehören die Reliefs des Bogenfeldes etwa der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts an. Sie sind von guter Durchbildung und sehr lautrem Styl. Der Gegenstand ist die Verkündigung, aber die Darstellung ist über das gewöhnliche Maass hinaus bereichert, denn oben thront Gottvater, von welchem eine Schnur wie ein langes türkisches Pfeifenrohr ausgeht, das mit einer Taube am Ohre der Jungfrau mündet. Diese wunderliche Darstellung stützt sich auf die bekannte mystische Annahme, dass Maria den Heiland durch das Ohr empfangen habe. Am

Bamberg.

Würzburg

*) *Kugler*. Kl. Schriften II. S. 178.

**) S. meine Mittelalt. Kunst in Westfalen. S. 383 fg.

Südportal enthält das Bogenfeld die Krönung Mariä; die Köpfchen sind hier wie dort breit lächelnd, mit stumpfen Näschen und vollen Wangen. Am Westportal endlich zeigt das Bogenfeld die Darstellung des jüngsten Gerichtes in hergebrachter Weise, doch mit besonderer Lebendigkeit und offenbarem Festhalten der strengeren Formen frühgermanischen Styles. Von reifer Durchbildung ist dagegen ebendort am Mittelpfeiler die Statue der Madonna, in etwas pompöser Gewandung mit Naturgefühl durchgebildet. Sie ist stark nach links gebogen, wo sie anmuthig das Kind hält, das ebenfalls eine in dieser Zeit seltene Anmuth hat und in kindlicher Bewegung mit seinem Füsschen spielt. — Etwas früher und conventioneller, wenngleich ähnlich aufgefasst ist die Statue der Maria im Mittelschiffe des dortigen Domes, die von den drei ebenfalls auf einzelnen Konsolen angebrachten Königen verehrt wird.

Werke in anderem Material.

Neben dieser reichen Anwendung der Steinsculptur, an welcher sich die verschiedenen Gegenden Deutschlands je nach ihren Kräften betheiligten, stehen die in anderem Material ausgeführten Werke merklich zurück. Die Holzsculptur tritt nur erst ganz vereinzelt auf; noch geringere Bedeutung hat die ebenso sporadisch angewandte Arbeit in gebranntem Thon; ganz vereinzelt erscheint das kolossale, aus Stuck ausgeführte und mit Mosaiken inkrustirte Marienbild am Aeussern des Chores der Schlosskirche zu Marienburg, welches um 1340 ausgeführt ist.

Marienburg.

Erzguss.

Wichtiger sind dagegen einige Arbeiten des Erzgusses, obwohl auch sie an Bedeutung und Grossartigkeit im Gesammtbilde der Sculptur dieser Zeit zurücktreten. Man erkennt an diesen Werken in der Regel nur die technische Geschicklichkeit der wackeren handwerklichen Rothgiesser, selten dagegen eine höhere künstlerische Auffassung. So sieht man an dem siebenarmigen Leuchter der Marienkirche zu Colberg vom Jahre 1327 Apostelfiguren von recht edler Gewandbehandlung, während das Taufbecken in derselben Kirche vom Jahre 1355 in seinem figürlichen Schmuck weit roher erscheint. Nicht besser sind die Arbeiten am Taufbecken der Marienkirche zu Lübeck von 1337 und dem der Nikolaikirche zu Kiel von 1344, sowie dem der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. vom Jahre 1376, während in derselben Kirche der siebenarmige Leuchter als ein Werk von künstlerischem Werthe gilt. (Von dem Taufbecken in S. Sebald zu Nürnberg war schon oben S. 394 die Rede.) Hierher gehört auch der im Jahre 1408 in Blei gegossene Brunnen auf dem altstädtischen Markte zu Braunschweig, dessen architektonische Behandlung die der plastischen Theile wieder übertrifft. Sodann folgt das bronzene Taufbecken der Ulrichskirche zu Halle, 1435 in Magdeburg von Meister *Ludolf* von Braunschweig und seinem Sohne *Heinrich* ge-

gossen: kurz darauf, vom Jahre 1437, dasjenige der Marienkirche zu Berlin, auf Drachen ruhend und mit den kleinen Hochreliefbildern Christi, Mariä und der Apostel geschmückt. Endlich bekennt sich noch 1457 Meister *Hermann Vischer* von Nürnberg bei dem Taufbecken der Stadtkirche zu Wittenberg in den Apostelfigürchen als späten Anhänger des nun völlig ausgelebten germanischen Styles. Wie dürftig erscheint, abgesehen von dem bescheidenen Maasse künstlerischer Auffassung, der bildnerische Schmuck dieser Werke, verglichen mit den reichen plastischen Scenen der früheren, noch in romanischer Epoche entstandenen Taufbecken von Lüttich und Hildesheim.

S. Georgs Reiterbild. Prag.

Diesen bescheidenen Arbeiten gegenüber gewinnt daher ein grösseres Gusswerk, das eherne Reiterstandbild des h. Georg auf dem Hradschin zu Prag, welches Kaiser Karl IV. im Jahre 1373 durch *Martin* und *Georg von Clussenbach* anfertigen liess, erhöhte Bedeutung. Das Werk ist kaum in zwei Drittel Lebensgrösse ausgeführt, aber überraschend keck aufgefasst und voll natürlichen Lebens. In der elastischen Bewegung, mit welcher der jugendliche Ritter sich im Steigbügel hebt, um dem Lindwurm den Todesstoss zu versetzen, wie in dem feurigen Einhersprengen des Rosses erinnert es an dieselbe Darstellung der Frauenkirche zu Esslingen; aber was dort bescheidenes Steinrelief war, musste hier zu vollen plastischen Formen ausgeprägt werden: eine Aufgabe, die um so vereinzelter und deshalb um so schwieriger war, da das Mittelalter (mit den seltensten Ausnahmen) keine Reiterstatuen kannte. Desto beachtenswerther ist die frische Lebendigkeit des Ganzen, namentlich die zwar nicht fehlerfreie, aber doch von guten Naturstudien zeugende Durchführung des Pferdes, das obendrein durch Kreislinien auf seinem Körper als Apfelschimmel bezeichnet wird. Ebenso sorgfältig ist die Rüstung des heiligen Ritters behandelt, überall eine genaue Betrachtung der Wirklichkeit zu Grunde gelegt, und nur der Kopf hat die conventionellen anmuthigen Züge aller jugendlichen Gestalten der Zeit.

Grabmal im Kölner Dom.

Ein anderes Meisterwerk des Erzgusses ist im Dom zu Köln das Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden, der zwar schon 1261 starb, dieses Denkmal jedoch erst im folgenden Jahrhundert erhielt, wahrscheinlich nach 1322, als der von ihm begründete Bau des Domchors vollendet worden war. Die Gestalt des Verstorbenen ist in grossartiger Ruhe, feierlich und würdig aufgefasst; am meisten überrascht aber die völlig individuelle Durchbildung des Kopfes. Um diesen Fortschritt, der sich gegen die noch ganz typisch behandelten Grabstatuen der früheren Epoche bemerkbar macht, zu verstehen, haben wir einen

Blick auf die zahlreichen in Stein gearbeiteten Grabmäler dieser Zeit zu werfen.

Grabsteine.

Die Grabsteine behalten in der ersten Zeit des 14. Jahrhunderts noch eine Weile das edle Gepräge der früheren Zeit, die typische Allgemeinheit der Gesichtszüge, die ernste Ruhe der Haltung, die verklärte Lieblichkeit namentlich in den weiblichen Köpfen. Auch die Tracht bleibt zuerst noch dieselbe ideale fast antikisirende Gewandung, deren weiter Wurf und fliessende Falten an die kirchlichen Bildwerke der Zeit erinnern. Namentlich tritt dies an den Denkmalen längst verstorbener Stifter und Wohlthäter hervor, bei welchen ohnehin an Portraitähnlichkeit nicht zu denken war. Solcherart sind die beiden schönen Grabsteine der Hemma und Aurelia in S. Emmeran zu Regensburg, wahrscheinlich erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. Hier sind die Gewänder der schlanken Gestalten in schöne Falten gelegt, die Köpfe dagegen, sowie die Hände noch schwach gezeichnet, die Nasen lang und spitz, Mund und Augen in conventioneller Zierlichkeit, letztere nur halb geöffnet und etwas schräg geschlitzt. Dahin gehören ebendort die Grabsteine Kaiser Heinrichs II., des Grafen Warnmund († 1010)*), sowie des h. Emmeran, durch fliessenden, edlen Styl und gut erhaltene Bemalung ausgezeichnet. Ferner die anziehende Grabstatue der Gemalin Rudolfs von Habsburg, der Kaiserin Anna sammt ihrem Söhnchen, im Münster zu Basel, erst nach 1356 ausgeführt; das Denkmal der h. Gertrudis in der Kirche zu Altenburg an der Lahn, vom Jahr 1334**), sowie das der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg, das erst im Anfange des 15. Jahrhunderts errichtet wurde. Aber auch an den Grabmälern kürzlich Verstorbener verzichtet man noch lange Zeit auf jede individuelle Charakteristik. So an dem Grabstein des Grafen Rudolf von Thürstein († 1318) im Münster zu Basel, einer edlen jugendlich anmuthigen Gestalt, die noch ganz im Geiste der vorigen Epoche behandelt ist. So ebendort an dem etwas geringeren Denkmale des Konrad Schaller († 1316), wo merkwürdiger Weise die Gestalt aus dem vertieften Grunde sich heraushebt. So noch um die Mitte des Jahrhunderts an den Grabsteinen Herzog Rudolfs I. von Sachsen und seiner beiden Gemalinnen Kunigunde und Agnes in der Schlosskirche zu Wittenberg. Hier zeigt die erstere, wohl die früher ausgeführte, in den Gesichtszügen denselben Mangel einer freieren Entwicklung wie jene Regensburger Denkmäler und dazu auch im Gefält

*) Welche beide von *E. Förster* (G. d. d. Kunst I. S. 65) dem 11. Jahrhundert zugesprochen werden.

**) Abb. in *Müller's* Beitr. II. T. 19.

noch etwas steife Befangenheit; dagegen ist die zweite Gemalin eine der schönsten Idealfiguren dieser Zeit, frei bewegt mit einfach grossartigem Faltenwurf, der liebliche schmerzumflorte Kopf vom Schleier umgeben. Der Herzog selbst ist von steifer Haltung, aber im Kopfe von entschiedenem Portraitausdruck.

Ideale und individuelle Auffassung.

Wie die Künstler jetzt anfingen, die Natur vor Augen zu nehmen und getreu nachzubilden, zeigt in naiver Weise eine Miniatur in einem Manuscript, welches dem Nationalmuseum in München angehört. Dort lässt eine Königin den Grabstein ihres Gemals anfertigen und steht schluchzend neben dem Bildhauer, der seine Arbeit nach der herbeigebrachten Leiche des Verstorbenen ausführt. Ein anderes Beispiel, noch vom Ende des 13. Jahrhunderts, wird uns durch den Chronisten Ottokar von Horneck*) bezeugt. Er erzählt, dass Rudolf von Habsburg einem Bildhauer den Auftrag gegeben habe, seinen Denkstein für den Dom zu Speyer zu arbeiten. Der Künstler habe sich desshalb das Gesicht des Kaisers bis auf die einzelnen Falten eingeprägt. Als dann aber bei zunehmenden Jahren die Falten sich vermehrt hätten, sei der Meister ausdrücklich dem Kaiser nachgereist, um sich von diesen Veränderungen zu überzeugen und dieselben auf seinem Steine nachzutragen. Der Chronist aber tadelt sein Benehmen und nennt es einen „albernen Sitt.“ Es war übrigens natürlich, dass das Streben nach individueller Charakteristik zuerst an den männlichen Köpfen sich versuchte, die durch kräftigere Entwicklung der Form, auch wohl durch den Bart dem Bildner einen Anhaltspunkt gewährten. Für die weiblichen Köpfe hielt man dagegen gern, auch bei Portraitstatuen, an dem idealen Typus fest, der sich allmählich herausgebildet und namentlich an den zahlreichen Madonnenstatuen entwickelt hatte. Erst im weitern Verlauf und gegen das Ende der Epoche, nachdem mehrfach, wie an der Nürnberger Frauenkirche, die Künstler begonnen hatten den leer gewordenen Typus der Madonna durch das untergeschobene Bild irgend einer schönen und liebenswerthen irdischen Jungfrau neu zu beleben, eroberte man auch für die weibliche Portraitstatue das Gepräge der bestimmten Persönlichkeit. Einzelne Nachzügler der ältern durchaus idealen Auffassung lassen sich bis in die Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts nachweisen. So eine weibliche Grabstatue vom Jahr 1370 in der Barfüsserkirche zu Erfurt, so namentlich das schöne Denkmal in der Elisabethkirche zu Marburg vom Jahre 1376, vermuthlich des Landgrafen Heinrichs des Eisernen und seiner Ge-

*) Diese bei *Petz*, Scriptt. rer. Austr. Vol. VIII abgedruckte Stelle verdanke ich dem Citat bei *Schnaase* VI. S. 385.



Fig. 137. Grabstein Günthers von Schwarzburg. Frankfurt.

malin, wo der männliche und der weibliche Kopf weder in den gleichmässig jugendlichen Zügen noch in den conventionell geringelten Locken zu unterscheiden sind, und wo auch die männliche Gestalt durch das lang herabfliessende Gewand schön verhüllt ist. Dagegen wird schon seit der Mitte des Jahrhunderts in den Ritterstatuen die veränderte Tracht ein Hinderniss für die Entfaltung der Plastik, denn mit den kurzen Waffenröcken, den zuerst an den Gelenken auftretenden, dann auch weiter sich verbreitenden Eisenschienen, die das geschmeidige Panzerhemd verdrängen und den ganzen Körper in ihre steifen Fesseln schlagen, ist jede Möglichkeit einer edlen Darstellung ausgeschlossen. Die Gestalten zeigen sich nun mit gespreizten Beinen und den abstehenden Armen, welche nicht mehr zum Gebete gefaltet, sondern mit dem Halten des Schildes und der Waffen, wohl auch des reichgeschmückten Turnirhelmes beschäftigt sind, in derselben ungeschickten Schwerfälligkeit wie das Leben sie mit sich brachte. Die Treue der kostümlichen Durchführung und der individuellen Auffassung des Kopfes ist nicht im Stande für den Verlust einer stylvollen Behandlung zu entschädigen und das Naturgefühl ist noch zu schwach, um selbst das Schwerfällige der äusseren Erscheinung für die Darstellung ehrenfesten ritterlichen Wesens zu verwerthen. Eins der charaktervollsten Beispiele ist der Grabstein des Gegenkönigs Günther von Schwarzburg († 1349), welcher drei Jahre nach seinem Tode im Chore des Doms zu Frankfurt a. M. errichtet wurde und sich durch zierliche Detailausführung des Kostüms, sowie durch vollständige Bemalung auszeichnet (Fig. 137). In derselben Kirche befindet sich aus etwas späterer Zeit (1371) der Grabstein eines Ehepaars von Holzhausen. Von verwandter Art ist die Statue eines Ritters von Falkenstein († 1365) in der Klosterkirche zu Arnsburg im Hessischen, nur dass hier eine lebendigere Bewegung erstrebt wird, die freilich noch ungeschickt sich äussert. Ferner das Grabmal des Grafen Gebhard in der Burgkapelle zu Querfurt, so wie das des Grafen Dietmar und seines Sohnes in der Kirche zu Nienburg an der Saale, zwar ebenfalls von steifer Haltung der beiden neben einander aufrechtstehenden Gestalten, und ohne Stylgefühl im Faltenwurf des dem ältern Grafen als Auszeichnung verliehenen Mantels, aber doch in dem still bescheidenen Ausdruck der beiden Köpfe recht anziehend. Vom Ende dieser Epoche stammt dann der Grabstein des im Jahre 1241 in der Mongolenschlacht bei Liegnitz gefallenen Herzogs Heinrich II. von Schlesien in der von ihm gestifteten Vincenzkirche zu Breslau (Fig. 138). Statt des sonst üblichen Löwen hat der Fürst einen am Boden liegenden, mit besonderer nationaler Antipathie charakterisirten Mongolen unter seinen Füssen. Der Ausdruck

Ritterbilder

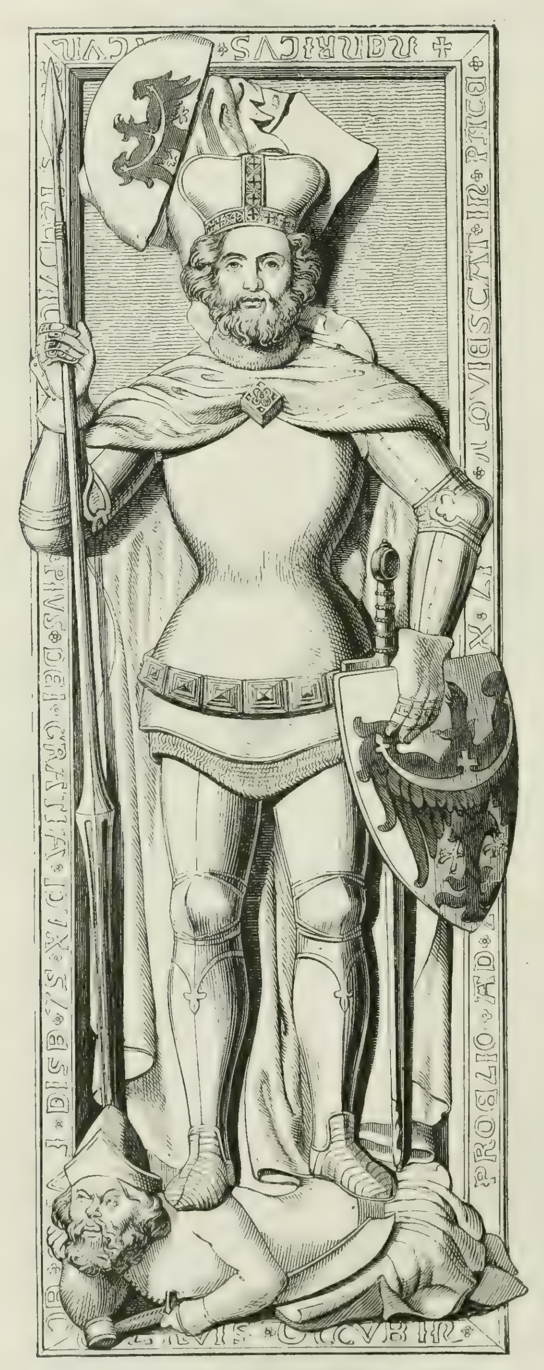


Fig. 138. Grabstein Herzog Heinrichs II. Breslau.

des Kopfes giebt mit Glück etwas Individuelles wieder, die Haltung des Körpers ist freier als gewöhnlich, doch in den Armen nicht ohne die herkömmliche Steifheit. Wie wenig man sich aber damals an diese Mängel der Haltung stiess, erkennt man aus dem Umstande, dass der Künstler dem Herzoge zwar einen langen Mantel verliehen, denselben jedoch über die Schultern zurückgeschlagen hat, um ja nichts von der Gestalt zu verlieren.

Bischöfliche Grabmäler.

Mangelte diesen ritterlichen Denkmälern wegen der Unschönheit der Tracht, auf welche gleichwohl der erwachte naturalistische Sinn nicht verzichten mochte, Vieles zu einer edleren Darstellung der Gestalt, und konnte bei den Frauenbildern wegen der Feinheit der Gesichtszüge und wohl auch wegen der Idealität, in welcher das weibliche Geschlecht erschien, die individuelle Auffassung sich nur langsam Bahn brechen, so boten dagegen die bischöflichen Denkmäler die schönste Veranlassung, portraitwahre Charakteristik mit den Anforderungen eines würdevollen monumentalen Styles zu verbinden. In den Köpfen dieser doch meistens bejahrteren Kirchenfürsten prägten sich die Erfahrungen eines bewegten Lebens, wie die damaligen Zeiten mit ihren beständigen Unruhen und Fehden es mit sich brachten, oft zum Ausdruck geistiger Ueberlegenheit, politischer Klugheit, gemischt mit kriegerischer Tapferkeit aus, und zeigten dem nach individueller Darstellung begierigen Künstler ein dankbares Feld. Die Tracht aber, das lang herabfallende Kleid mit der darübergeworfenen weiten glockenförmigen Casel, die, auf beiden Seiten mit den Armen aufgenommen, in ihren grossen Wellenlinien die prächtigsten Motive für eine stylvolle Gewandbehandlung bot, gab den Eindruck kirchlicher Würde, ernster Feierlichkeit. Wenn man die Reihe der noch jetzt erhaltenen Denkmäler in den deutschen Domen verfolgt, so erhält man einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik.

Im Dom zu Bamberg.

Beginnen wir mit den Denkmälern des Domes zu Bamberg, wo wir schon seit den vorigen Epochen eine bedeutende kirchliche Bildnerei fanden. Die bischöflichen Grabsteine des 13. Jahrhunderts waren einfach typischer Art, obwohl auch an ihnen schon ein Streben nach lebendigerer Auffassung sich nachweisen liess (Vgl. S. 371). Merkwürdig ist nun, dass der Dom für diese Epoche eine geringe Ausbeute gewährt, als habe alle künstlerische Thätigkeit hier, nach Vollendung jener grossartigen früheren Arbeiten, über ein Jahrhundert geschlummert. Vielleicht aber ist Manches untergegangen; wenigstens muss es auffallend erscheinen, dass man aus dem ganzen 14. Jahrhundert nur ein Denkmal nachweisen kann. Dem Bischof Friedrich von Hohenlohe († 1352) gewidmet, zeigt es eine übertrieben lange Gestalt von jener geschwungenen Körperhaltung, die den

Idealfiguren der Zeit eigen ist. In dem sehr hageren Kopfe, der sich in guter Bewegung frei vorneigt, ringt das Streben nach Portraitwahrheit noch mühsam mit dem herkömmlichen Typus. Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts scheint die Plastik in Bamberg fast noch tiefer zu sinken, wenigstens ist die Statue Bischof Alberts, Grafen von Wertheim, († 1421), noch viel manierirter, in geziertester Weise ganz durchgebogen, wie wenn die Gestalt eingeknickt wäre, und dazu zeugt der übertrieben reiche Faltenwurf von einem mühsamen Naturstudium. Nur das Gesicht mit den weichen Formen ist nicht ohne individuellen Ausdruck. Etwas später giebt sich der volle Bankerot der Plastik in dem ganz rohen und platten Grabstein Bischof Antons von Rotenhahn († 1459) zu erkennen. Hier ist der alte ideale Styl gänzlich verloren, aber kein neuer dafür gefunden. Um so merkwürdiger sticht von diesen geringen Arbeiten eine fast lebensgrosse Statue der Kaiserin Kunigunde ab, dem Anscheine nach vom Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, ein treffliches Werk, dessen schwungvolle breit behandelte Gewandung durch völlige Färbung noch wirksamer hervorgehoben wird. Der Kopf ist von freundlichem, aber zu allgemeinem Ausdruck.

Im Dom zu Würzburg.

Wichtiger und ausgiebiger ist die Reihe der Bischofsgräber im Dome zu Würzburg. Hatte dort das 13. Jahrhundert nur schwache Arbeiten hervorgebracht (vergl. S. 305), indess in Bamberg so Glänzendes geleistet wurde, so wendet sich nun das Blatt, und Würzburg bringt eine Reihe tüchtiger Denkmale hervor. Den Beginn macht der Grabstein des Bischofs Manegold von Neuberg († 1302). Während die Gewandung im besten Style der Zeit durchgeführt ist, macht der Kopf mit den kräftigen Zügen und dem Doppelkinn einen durchaus portraitartigen Eindruck. Als Zeichen der Landeshoheit hält der Fürstbischof mit der Rechten den Griff des Schwertes, das ruhig an der Seite lehnt. Demselben Styl begegnen wir an dem Grabstein Bischof Otto's von Wolfskehl († 1345), nur dass hier die conventionellen Züge in der etwas befangenen Haltung, den knapp gezeichneten Schultern, der stark herausgebogenen linken Hüfte auffallender hervortreten. Das Gewand ist mit tief ausgearbeitetem Faltenwurf effektvoll durchgeführt, der jugendliche Kopf scharf geschnitten und etwas hart durch das Streben nach Portraitwahrheit. Während diese in einzelnen Formen, z. B. den breiten Kinnladen, merklich hervortritt, ist das Naturgefühl des Künstlers für feinere Details, wie die noch schief geschlitzten Augen, nicht genug entwickelt. Noch übertriebener wird die Haltung an dem Grabstein des Bischofs Albert von Hohenlohe († 1372). Hier wirft sich die Gestalt wie verrenkt ganz in die linke Hüfte, wobei die übrige Haltung doch befangen bleibt und selbst im Faltenwurf ein feineres Styl-

gesetz nicht mehr beobachtet wird. Dagegen sind die Formen des Kopfes, eines ächten imposanten Prälatengesichts mit kühnen Augen und gebogener Nase, zu sprechender Portraitwahrheit durchgebildet. Gleich dem vorigen zeichnet sich dieser Grabstein wie die meisten älteren durch die guterhaltene Bemalung aus. Mit dem Beginn des funfzehnten Jahrhunderts muss nun ein bedeutender Meister hier den Weg aus dem unerträglich gewordenen Zwiespalt zwischen der alten Idealität und dem neu erwachten Natursinn gefunden haben. Den ersten Beweis dieses Umschwunges bietet das Denkmal Bischof Gerhards, Grafen von Schwarzenburg († 1400). Der Kopf ist schon ganz trefflich in individuellem Gepräge, das bartlose Gesicht mild freundlich, die Haltung bescheiden und vornehm: der conventionelle Faltenwurf ist festgehalten, aber das Gewand fliesst in lauter neuen originellen Motiven voll geistreicher Behandlung. Die Spur desselben Meisters glaube ich in dem fast eben so schönen Grabmal Bischof Johanns von Egloffstein († 1411) zu erkennen, der in ähnlich freier Haltung und trefflichem Gewande sich darstellt. Nur die Augen in dem lebendig durchgebildeten Kopfe sind von dem herkömmlichen Lächeln nicht frei. Vom Ende der Epoche nenne ich noch als eine tüchtige Arbeit von einfacherem Charakter das Denkmal Bischof Johanns von Born († 1440), eine lebensvolle Portraitgestalt in ungezwungener Bewegung. Die Rechte hält das Schwert, die Linke den Krummstab. Auf der Mitra sind in zierlichem Relief zwei die Monstranz haltende Engel dargestellt.

Im Dom zu Mainz.

Nicht minder wichtig sind die schon öfter besprochenen Bischofsgräber im Dome zu Mainz.*) Eins der bedeutendsten unter ihnen ist der Grabstein des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320). Der Künstler sollte hier, ähnlich wie an dem früher errichteten Denkmal des Erzbischofs Siegfried (vergl. S. 376) den hierarchischen Stolz des Reichsprimas durch eine plastische Andeutung der Thatsache feiern, dass Peter die drei deutschen Könige Heinrich VII., Ludwig von Baiern und Johann von Böhmen gekrönt hatte. Er stellte nun den Bischof überlebensgross dar, wie er zweien der dicht an ihm gedrängten und gleichsam schutzbedürftigen Fürsten die Krone aufsetzt. Dadurch erhielt die Gestalt des Bischofs eine hässlich verschobene Form, und besonders der rechte erhobene, in scharfem Winkel gekrümmte Arm sieht wie verrenkt aus. Trotz dieses unerfreulichen Naturalismus war das Formgefühl des Bildhauers nicht stark genug, um die Köpfe, die alle einen unschönen breiten Typus haben, zu individualisiren, und er begnügte sich mit gewissen Verschiedenheiten der äusseren Haltung und des Gewandwurfes. Die zunächst

*) Von *H. v. Emden* in schöner photographischer Aufnahme veröffentlicht.

folgenden Denkmäler der Erzbischöfe Mathias von Bucheck (1328) und Adolph von Nassau (1390), sowie das Denkmal des heiligen Bonifazius vom Jahre 1357 zeigen keine Fortschritte und erst am Grabstein des Erzbischofs Konrad von Weinsberg (1396) ist eine neue Belebung der Gestalt, sowie eine bestimmte Portraitauffassung des Kopfes zu bemerken.



Fig. 139. Elfenbeinrelief. Anbetung der Könige.

Noch entschiedener kommt dieselbe beim Grabstein des Erzbischofs Johann von Nassau (1419), sowie an dem Conrads von Daun (1434) zur Geltung. Hier sind zugleich einige anmuthige Figürchen von Heiligen bei jenem, von Engeln mit Weihrauchgefässen bei diesem angebracht. Hierher gehört denn auch in S. Emmeran zu Regensburg das Grabmal eines Bischofs: ein ganz vorzügliches, stylvolles Werk des vierzehnten Jahrhunderts.

Elfenbeinarbeit.

Um einen vollständigen Ueberblick über die Leistungen dieser Epoche zu gewinnen, müssen wir noch in einigen Worten der Arbeiten in den

Kleinkünsten gedenken. Reicher Pflege erfreute sich vornehmlich die Elfenbeinschnitzerei. Sie wurde nicht bloss an den kleinen tragbaren Altären (Fig. 139), sondern auch an Schmuckgeräthen und Gefässen, die dem profanen Leben dienten, vielfach angewandt. An den letzteren fand die Kunst eine der wenigen Stätten sich in Darstellungen weltlicher Scenen namentlich des Minnelebens zu ergehen. Oft sieht man den Ritter und die Dame, wie in den Miniaturen der Minnesängerhandschriften, in traulichem Kosen zusammensitzen oder selbander mit dem Falken auf der



Fig. 140. Elfenbeinrelief. Jagdscene.

Hand zum fröhlichen Waidwerk ausziehen (Fig. 140). Bisweilen findet man selbst jene beliebten allegorischen Darstellungen von der Burg der Frau Minne, die von Jungfrauen vertheidigt und von kecken Rittern erstürmt wird. In solchen Werken kommen oft die liebenswürdigen Züge der Zeit, die jugendliche Frische und Lebenslust, die Innigkeit der Empfindung zu um so reinerem Ausdruck, als diese kleinen Arbeiten schon im Maassstab bescheiden auftreten.

Goldschmiedearbeit.

Minder Günstiges lässt sich dagegen von der anspruchsvolleren Technik der Goldschmiede sagen. Erst jetzt zeigt sich durch den Gegen-

satz, wie wohl die Meister der vorigen Epoche daran gethan hatten, die Formen des romanischen Styles so lange festzuhalten. Denn seitdem auch in diesen Werken das gothische Stylgesetz durchgedrungen war, wurde jedes Gefäss und Geräth seiner natürlichen Form entkleidet und als kleines Bauwerk maskirt. In dem Flächenschmuck herrschte ebenfalls die gothische Architektur mit ihren Maasswerkmustern so entschieden vor, dass die freie Plastik nur kümmerlichen Raum für sich behielt. Kein Wunder daher, dass sie bei dem Mangel an Uebung keine edlere Ausbildung gewinnen konnte und meistens bei aller Pracht der Ausführung und hoher Eleganz des architektonischen Details die menschlichen Gestalten nur in stumpfen Formen zu Tage bringt. So an dem grossen Reliquienschrein des h. Patroklus von Soest, durch einen Meister *Rigefried* im Jahr 1313 angefertigt, jetzt im Museum zu Berlin; so auch an dem prächtigen Sarkophag des h. Emmeran in seiner Kirche zu Regensburg, einem Glanzwerke vom Anfang des 15. Jahrhunderts, geschmückt mit den getriebenen Gestalten der Evangelisten, Apostel, heiliger Bischöfe, endlich der Madonna und einer Reliefdarstellung ihrer Krönung. Manches Andere in Kirchenschätzen und Museen darf hier übergangen werden.

2. In Frankreich und den Niederlanden.

Französische Plastik.

In Frankreich scheint nach der glänzenden plastischen Thätigkeit der vorigen Epoche ein Stillstand eingetreten zu sein, der sich zum Theil aus der Verwirrung des Reiches durch die Kriege mit England erklären lässt. Denn wenn auch nicht alle künstlerische Thätigkeit aufhörte; wenn auch Paris, schon damals eine Weltstadt und weithin einflussreich, namentlich in der Miniaturmalerei noch immer den ersten Rang behauptete, so litten doch die umfassendern Unternehmungen der Baukunst und der mit ihr verbundenen Bildnerei immerhin unter den Wirren der Zeit. Aber nicht minder muss man in Anschlag bringen, dass nach dem fast unglaublichen Baueifer der vorigen Epoche, der so ziemlich alle Kathedralen und grösseren Kirchen des Landes umgestaltet hatte, ein natürlicher Stillstand eintrat. Denn es fehlte nicht bloss an neuen Aufgaben, sondern die künstlerische Kraft der Nation hatte sich für einige Zeit wirklich erschöpft, und die Epigonen der vergangenen grossen Epoche mochten fühlen, dass sie sich mit den Leistungen jener Zeit einer jugendlichen Begeisterung nicht messen konnten. Indess schloss hier so wenig wie anderwärts die frühere Thätigkeit genau mit dem Beginn des Jahrhunderts ab; vielmehr zog sich die Vollendung des bildnerischen Schmuckes

der Kathedralen noch durch einige Decennien, zum Theil vielleicht bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein.

Chorschranken von N. Dame zu Paris.

Eins der wichtigsten Werke der Epoche sind die umfangreichen Reliefs, welche im Innern der Kathedrale von Paris die Chorschranken bedecken. Sie sind nur der Rest des ehemals viel reicheren plastischen Schmuckes, der zum grossen Theil unter Ludwig XIV. ein Opfer eitler Prunksucht wurde. Die ältere Reihe der Nordseite enthält in gedrängter Anordnung und in ununterbrochenem Zuge die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zum Gebet in Getsemane. Diese Darstellungen sind lebendig empfunden und in einem Style ausgeführt, der noch den Geist des 13. Jahrhunderts athmet; vielleicht gehören sie dem Ende der vorigen Epoche, oder dem Anfange des 14. Jahrhunderts an. In manchen Punkten verschieden sind die Reliefs der Südseite. Sie führen die Geschichte Christi fort, und zwar war die Anordnung des Ganzen so, dass der Cyklus, vom Osten anfangend an der Nordseite bis zum westlichen Ende des Chores lief, dort am Lettner sich fortsetzte, wo die Passion, Kreuzigung und Auferstehung Angesichts der Gemeinde dargestellt waren, und dann an der Südseite, von Westen nach Osten sich bewegend, abschloss. Hier sind nun von den neuen Scenen diejenigen noch vorhanden, welche von der Begegnung Christi als Gärtner mit Magdalena bis zum letzten Abschiede von den Jüngern nach der Auferstehung reichen. Als Meister dieser neuen Geschichten nannte sich in einer jetzt ebenfalls verschwundenen Inschrift Meister *Jehan Ravy*, der sechs und zwanzig Jahre den Bau von Notre Dame geleitet, worauf dann sein Neffe Meister *Jehan le Bouteiller* die Arbeit im Jahre 1351 vollendet habe. Meister *Ravy* glaubte offenbar seinen Vorgänger von der Nordseite verbessern zu müssen; denn während jener die Scenen zu ununterbrochener Reihenfolge verbunden hatte, theilte er durch Arkadenstellungen die seinigen in einzelne Felder, so dass die noch vorhandenen neuen Darstellungen von einander durch Säulchen getrennt sind. Er folgte darin der allgemeinen Stimmung des Jahrhunderts, welche überall den ruhig epischen Reliefcharakter der früheren Zeit in's Malerische zu steigern suchte. Während aber seine etwas kurzen Gestalten bei gutem Verständniss des Körpers und sauberer Schärfe der Ausführung allerdings in Correktheit den Figuren der Nordseite überlegen sind, waltet in jenen eine frischere Empfindung und schwungvollere Bewegung, gegen welche die weit befangenere Haltung der neuen Werke absticht und gelegentlich selbst in's Hausbackne herabsinkt. (Fig. 141.) So ist also an diesen Arbeiten trotz allen Aufwandes künstlerischer Sorgfalt ein Sinken der schöpferischen Kraft unverkennbar.



Fig. 111. Von den Chorschranken in Notre Dame zu Paris.

Kathedrale zu Amiens.

Im übrigen Frankreich sind die Werke dieser Epoche weder an Zahl noch an innerem Werth erheblich. Gradezu mittelmässig sind die Sculpturen am südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Amiens; namentlich die einzelnen Standbilder zwischen den Fenstern zeigen den stark manierirten unfreien Styl des 14. Jahrhunderts. So besonders die Verkündigung, wo der Körper der Maria in ungeschickter Weise durchgebogen ist. Der grosse Christoph mit dem rittlings auf ihm sitzenden Christkind hat einen plumpen Kopf, nur die Gewandung ist nicht übel. Vergleicht man diese Werke, die wohl erst nach 1350 entstanden sind, mit den herrlichen Leistungen, welche das 13. Jahrhundert an derselben Kathedrale so reichlich hervorgebracht, so ist der Abfall ein erstaunlicher. Umfangreicher und von besserem Styl sind die Sculpturen, welche im 14. Jahrhundert an der Kathedrale von Rouen ausgeführt wurden. Dahin gehören die allerdings ziemlich unbedeutenden Statuen in den Galerien des Kreuzschiffs, sowie die besseren, welche die oberen Theile der Façade füllen. Doch stehen auch diese an Lebensfrische und Anmuth den früheren bedeutend nach. Dasselbe gilt von den Statuen am Portal des südlichen

Kathedrale zu Rouen.

Querschiffs, die bei noch trefflich stylisirten Gewändern etwas Kraftloses in der Haltung und wenig Naivetät der Empfindung zeigen. Dagegen sind die Postamente, auf welchen dieselben stehen, an ihren rechtwinkligen Pfeilerflächen mit einer Unzahl kleiner in ausgezackte Medaillons gefasster Reliefs bedeckt, welche, wie es scheint, die Geschichte Josephs und anderes Alttestamentarische, gegenüber Scenen aus dem Leben Christi enthalten. Hier erkennt man durch den Gegensatz deutlich, wie den Meistern jener Zeit zwar das kräftige Stylgefühl für die Behandlung grosser Statuen abhanden gekommen, wie sie aber dafür in kleineren Bildwerken durch naturwahre, oft reizende Züge des wirklichen Lebens zu entschädigen wissen. Denn ohne grosse Feinheit der Durchführung sind diese kleinen Bildwerke liebenswürdig erfunden, naiv erzählt, klar angeordnet und daher im Ganzen ein bemerkenswerthes Beispiel ächten Reliefstyls. Ihnen nahe verwandt erscheinen sodann die Reliefs im Bogenfelde des Portals, welche die Passion bis zur Auferstehung und Himmelfahrt recht lebendig schildern. Nur in den Gewändern lässt sich oft etwas Gesuchtes, Manierirtes erkennen.

Kathedrale von Lyon.

In auffallender Verwandtschaft mit diesen Werken stehen die Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Lyon. Ihre drei Portale zeigen nicht allein an ihren Wänden ganz dieselbe Gliederung, sondern namentlich an den eben so gestalteten Postamenten der fehlenden Statuen in völlig gleichen Medaillons eine Unzahl reizend componirter Reliefs voll Leben, die eine kaum übersehbare Fülle des mannichfachsten Inhalts bieten. Man sieht allerlei Symbolisches, wie den Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkt; Phantastisches verschiedenster Art, Sirenen auf Orgeln spielend, Kämpfe zwischen Drachen und seltsamen Fabelwesen; aber auch Scenen der Thierfabel, wie den Storch, welcher dem Fuchs den Knochen aus dem Halse zieht: endlich eine Menge von Darstellungen aus dem Leben Christi, den Martyrien der Apostel und dergl. Dazu kommen in den Archivolten zahlreiche sitzende Figürchen, von ähnlich feinem und klarem Styl. Die Verwandtschaft dieser Werke mit denen am südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Rouen ist so gross, dass man beide für Arbeiten derselben Schule halten muss.

Grabmäler.

Einen weiteren Beleg für die plastische Thätigkeit bilden die Grabdenkmale dieser Zeit. Sie zeigen ebenfalls wie die deutschen den allmählichen Fortschritt ins Naturalistische und Portraitartige, aber sie schliessen sich dem früheren Style inniger an und bewahren dadurch meistens eine monumentalere Haltung; namentlich gilt dies auch hier von den weiblichen Gestalten. Die Gruft der Kirche von St. Denis enthält zahlreiche

S. Denis.

Werke, die für den Standpunkt der Bildnerei bezeichnend sind. Vom Anfange des Jahrhunderts ist das Denkmal der Katharina von Courtenay, Titularkaiserin von Constantinopel († 1307), grossartig in der Haltung und dem ruhigen Fluss des Gewandes, aber in den Gesichtszügen noch etwas starr. Viel feiner ist schon die Gestalt der Margaretha von Artois († 1311); härter und minder erfreulich die ihres Gemahls des Grafen von Evreux († 1319), und nicht minder scharf erscheint noch der Kopf Ludwigs X. († 1316), während das Gewand elegant stylisirt ist. Man sieht überall, wie jene Zeit in der idealen Auffassung des Weiblichen, Anmuthigen noch immer ihre eigentlichste Aufgabe fand. Ebenso idealisirt ist das anziehende Grabmal des fünf Tage nach seiner Geburt (1316) gestorbenen Johann I. Der Kleine zeigt die Gestalt eines etwa zweijährigen Knäbleins, das mit unschuldigem Lächeln und fromm gefalteten Händen einen rührenden Eindruck macht. Zu den edelsten Gestalten gehören sodann die Philipps V. und die Karls des Schönen († 1328), von freier Haltung und herrlichem Gewande; ferner die fein durchgeführte Statue des Grafen von Etampes († 1336), in weissem Marmor auf schwarzmarmorner Platte; ebenso und in demselben edlen Material die Statuen Karls von Valois und seiner Gemahlin. Dadurch, dass in all diesen Bildern die ruhige Haltung und das lang herabfallende Gewand beibehalten sind, bewahren sie sich vor der nüchternen Steifheit der meisten gleichzeitigen ritterlichen Grabsteine Deutschlands. Daneben zeigen aber die Köpfe immer bestimmter das Streben nach individuellem Ausdruck. Mit Entschiedenheit erkennt man dies schon an der Statue Philipps VI. († 1350), dessen breiter hässlicher Kopf mit dicker Nase und grossem Munde sich merkwürdig von der Idealität der meisten früheren Werke unterscheidet. Schwer und plump, aber offenbar sehr lebenstreu ist auch die Gestalt des unglücklichen Johann des Guten, der 1364 in der Gefangenschaft zu London starb. Nicht minder zeigt Karl V. († 1380) einen hässlichen aber tüchtigen Kopf; auch das Gewand hat nicht mehr die Fülle und Energie der früheren Zeit. Aehnliche Kraft der Charakteristik erkennt man an einer Marmorstatue des Pariser Erzbischofs Wilhelm von Chanac († 1348), welche jetzt unter Nr. 279 sich im Museum zu Versailles befindet. Der bedeutende Kopf ist gross aufgefasst, die Haltung würdevoll schlicht. Die aus gewöhnlichem Stein gearbeiteten Denkmale pflegte man nach wie vor vollständig zu bemalen. So sieht man es an der einfach aber ausdrucksvoll behandelten Statue des Kanonicus Renaud von Dormans († 1386), jetzt unter Nr. 299 in demselben Museum aufbewahrt. Wie üppig übrigens um diese Zeit der Gräberluxus schon geworden war, beweist die Nachricht, dass das Grab der Gemahlin Philipps VI., Blanca

von Navarra († 1398) von vierundzwanzig marmornen Ahnenbildern umgeben war.

Grabmäler zu Eu.

Eine Reihe von Grabstatuen bewahrt sodann die Abteikirche zu Eu in der Normandie, die Begräbnissstätte der Grafen von Eu. Vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts beginnend, reichen sie weit über die Gränzen unsres Zeitraumes herab und gewähren ein nicht unwichtiges Zeugniss für die plastischen Leistungen der Provinz. An Feinheit den Arbeiten von S. Denis, für welche man gewiss die besten Künstler aufbot, merklich nachstehend, ja grösstentheils etwas hart und steif behandelt, lassen sie um so schärfer das individuelle Gepräge hervortreten. Bei Isabella von Artois, welche 1379 in jugendlichem Alter starb, waltet in den schwach gezeichneten Augen noch die frühere conventionelle Darstellungsweise vor; dagegen ist ihr Vater Johann von Artois († 1386), bei ähnlich harter Ausführung weit individueller gebildet, obschon bei ihm das Hervorheben der vollen Panzerrüstung wie bei den deutschen Ritterfiguren zu gespreizter, steifer Haltung geführt hat. Auch ihre Mutter Isabella von Melun († 1389) ist ungleich entwickelter und lebendiger in portraitartiger Auffassung charakterisirt. Dagegen schwankt wieder die Gestalt Philipps von Artois († 1397), bei steifer Gesammthaltung, in der Gesichtsbildung zwischen den hergebrachten conventionellen Zügen und dem Verlangen nach individueller Bezeichnung. So langsam bricht sich hier die neue Richtung Bahn, und einen so schweren Kampf hat sie gegen den früheren idealen Styl zu bestehen.

Neuchâtel.

Ein interessantes Gesammtdenkmal aus dieser Zeit ist das grosse Grabmal, welches Graf Ludwig sich und seinem Hause im Jahre 1372 in der Stiftskirche zu Neuchâtel in der Schweiz setzen liess.*) Es füllt eine Arkade zwischen den nördlichen Chorpfeilern, sodass in einer zweigetheilten Baldachinhalle er selbst sammt drei Damen, alle mit betend aufgehobenen Händen stehen. Ausserdem sind noch sieben Ritter und eine Dame, unten am Pfeiler noch zwei Damen angebracht. An der Tumba endlich sieht man zwei kleine zerstörte Reliefﬁguren. Die Hauptgestalten erscheinen lebensgross; die Frauen in ihren weich fliessenden Gewändern mit bewegt geschwungenem oder schlichtem Faltenwurf zeigen regelmässige Gesichter, die nach einem allgemeinen Schönheitsbegriff mit gerader Stirn und Nase, grossen offnen Augen, kleinem Munde angelegt, aber ohne individuelle Züge sind. Charakteristischer sind die Ritter behandelt, doch ist dafür ihre Haltung meist steif, durch die volle Rüstung gehindert. Nur Einer versucht sich in ziemlich kühn schreitender Be-

*) Mitth. d. ant. Ges. in Zürich. Bd. V. 1852.

wegung. Auch hier schwankt also der Styl noch zwischen conventionellem Gepräge und schüchternem Verlangen nach neuer Belebung.

Späteres in S. Denis

Aus dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts bieten die Grüfte von St. Denis noch einige interessante Arbeiten. Dahin gehört die Statue Karls VI. († 1422), eine Marmorstatue von ruhiger Haltung und klar fliessender Gewandbehandlung, der Kopf dagegen merkwürdig gemein, breit und widerwärtig. Etwas besser stellt sich seine Gemahlin Isabella von Baiern († 1435) dar. Nichts kann aber den tiefen Fall aus dem Idealismus in den platten Realismus so scharf bezeichnen, als wenn wir sehen, dass seit Philipp VI. die Könige von Frankreich in ihren Statuen sämmtlich eine hässliche, selbst gemeine Gesichtsbildung zeigen, während früher die typische Auffassung der Zeit nur jugendlich anmuthige Köpfe litt. Wirklich scheint die französische Plastik durch langes Festhalten an den Erfordernissen des älteren Styles die Fähigkeit einer freieren Empfindung und einer selbständigen Bewegung zu sehr eingebüsst zu haben, um dem erwachten Bedürfniss nach naturtreuer Auffassung genügen zu können; daher erhalten wir die Wirklichkeit zunächst in ziemlich unerfreulicher Auffassung. Wo indess ein bedeutender Meister berufen wurde, da fand man auch jetzt bisweilen den Weg zu einer Verschmelzung der Portraitwahrheit mit der würdevollen Haltung, die von solchen Denkmalen vorzugsweise gefordert wird. Ein bedeutendes Beispiel dafür ist in der Kathedrale zu Bourges die Marmorstatue des 1416 gestorbenen Herzogs von Berry, welche Karl VII. setzen liess. Wohl sind die charakteristischen Züge des Gesichts, namentlich in den Falten etwas hart wiedergegeben, aber doch voll Lebenswahrheit, die edlen Hände sogar meisterlich behandelt, die Gewandung würdevoll in trefflichem Faltenwurf.

und in Bourges.

Niederländische Künstler.

Vielleicht liegt uns in diesem Werke das Zeugniss von der Thätigkeit eines jener niederländischen Künstler vor, von denen wir durch manche Nachrichten wissen, dass sie um jene Zeit zahlreich nach Frankreich berufen wurden. Der Herzog von Berry war selbst ein grosser Kunstfreund gewesen und hatte unter andern Meistern auch einen hochgepriesenen Maler und Bildhauer *André Beauneveu* aus dem Hennegau in seinen Diensten. Ebenso findet sich unter den Künstlern, welche Karl V. für die Ausschmückung des Louvre berief, ein Meister *Johann von Lüttich* als besonders geschätzter Bildhauer. Ein andrer Künstler aus derselben Stadt, Namens *Hennequin*, arbeitete das Denkmal, welches jener König sich in der Kathedrale von Rouen setzen liess. Flandern hatte sich damals durch die Betriebsamkeit seiner Bürger und die grossartige Ausdehnung seines Handels zu einem Reichthum aufgeschwungen, der eine glänzende Entfaltung der Kunst im Gefolge hatte. Der realistische

Sinn des Volkes wies hier von selbst auf die Ausbildung einer mehr naturalistischen Richtung hin, und die Prachtliebe des Burgundischen Hofes, der das künstlerische Leben mächtig förderte, musste wohl nach derselben Seite hin neigen. So kam es, dass von hier aus um 1420 durch Hubert van Eyck die Malerei jenen Aufschwung nahm, von welchem nicht bloss ihre gesammte moderne Entwicklung, sondern auch ein durchgreifender Einfluss auf die Plastik ausgeht. Aber diese letztere Kunst empfing von der Malerei nur zurück, was sie selbst ihr früher an Anregung geboten hatte; denn noch vor dem Auftreten Huberts van Eyck lässt sich in Flandern eine Bildhauerschule nachweisen, welche zuerst einem schärferen Realismus Bahn bricht.

Schule von Tournay.

Schon in romanischer Zeit waren hier die Meister von Dinant durch bedeutende Erzarbeiten weit berühmt geworden. Aus der gegenwärtigen Epoche lässt sich zwar nur durch unerhebliche Werke eine Nachblüthe jener älteren Technik nachweisen; um so bedeutender tritt dagegen Tournay hervor*). Schon gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte hier ein Meister *Wuillaume du Gardin*, bei welchem 1341 Herzog Johann III. von Brabant sein Denkmal für die Franziskanerkirche zu Löwen bestellte. In dem Contrakt**) wird ausdrücklich die Bemalung mit guten Oelfarben ausbedungen. Jenes Denkmal ist nicht mehr vorhanden, und wir vermögen daher nicht zu bestimmen, ob von den älteren Sculpturen zu Tournay Etwas ihm beizulegen ist. Zunächst sind als anziehende Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts verschiedene Werke in der Vorhalle der Kathedrale zu nennen. An den Wänden des Portals sind die Geschichten der Schöpfung, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese naiv und lebenswahr erzählt. Nicht minder anziehend sind die Prophetengestalten und besonders am Mittelpfeiler die grosse Madonnenstatue, ein Werk voll Schönheit in der weichen Haltung des Körpers, dem edlen Gewande und den lebensvollen Zügen des Angesichts. Dieselbe Weichheit des Styls, aber auf noch höherer Stufe der Entwicklung, die auf das Ende unsrer Epoche deutet, findet man wieder an der grossen Darstellung des englischen Grusses in der Magdalenenkirche. Namentlich ist hier die Madonna von wunderbarer Schönheit; der Mantel, den sie mit der rechten Hand unter der Brust zusammenhält, umgiebt sie mit einer Fülle weichfliessender Falten; der Kopf erinnert an den jener früheren Madonna der Kathedrale, aber seine Züge sind zu reinster Schönheit

*) *Waagen* hat im Kunstblatt von 1848, Nr. 1 zuerst auf diese Schule hingewiesen.

**) Vergl. den Inhalt desselben in *de Laborde's* Ducs de Bourgogne, I. p. LXIV.

durchgebildet und von edlem Seelenausdruck belebt. Leider wird durch zu grelle moderne Bemalung die Wirkung geschwächt. Nicht ganz so gut in den Verhältnissen ist der Engel, aber mit feiner Empfindung hat der Künstler die leise Scheu ausgedrückt, in welcher der himmlische Bote sich naht und eben niederknieen will. Sein Gewand lässt bereits den Einfluss der Werke Huberts van Eyck erkennen. — Als liebenswürdige Werke derselben Schule werden sodann auch die zierlichen Reliefs in der 1374 erbauten Katharinenkapelle der Frauenkirche zu Courtray bezeichnet. Es sind Darstellungen aus dem Leben der Maria und zweier Heiligen, untermischt mit humoristischen und genrehaften Scenen, welche die Zwickel der Wandarkaden füllen*).

Grabsseine zu Tournay.

Noch schärfer als an diesen idealen Gebilden lässt sich die neue Entwicklung dieser Schule an einer Anzahl von Grabmälern erkennen, von denen einige in den Kirchen, die meisten jedoch bei einem dortigen Kunstfreunde Herrn Dumortier aufbewahrt und dem drohenden Untergange entzogen sind. Sie gehören sämmtlich dem Ende des vierzehnten und den ersten Decennien des folgenden Jahrhunderts an. Mehrere von ihnen sind noch bei Lebzeiten der Verstorbenen auf Bestellung gearbeitet, wie man aus dem unausgefüllten Datum schliessen kann. In dem bläulichen marmorartig feinen Kalkstein der Gegend ausgeführt, zeigen sie gleichwohl nur eine handwerkliche Auffassung, die freilich durch die reiche Bemalung, deren Spuren man noch wahrnimmt, gewinnen musste und immerhin durch das treuherzige Streben nach Naturwahrheit anziehend wirkt. Gewöhnlich ist unter gothischen Baldachinen die Madonna oder die Dreifaltigkeit dargestellt, auf beiden Seiten von den knieenden Gestalten der Verstorbenen und ihrer Familienmitglieder verehrt. Dies ist die damals allgemein übliche, der bürgerlichen Bescheidenheit angemessene Auffassung solcher Grabmäler, während die Grabsteine der vornehmeren Stände die lebensgrosse Statue des Verstorbenen zum Mittelpunkt machen. Die Figuren sind kurz, die Formen im Ganzen und in den Köpfen breit und rundlich, die Gewandung ist in reichen Massen mit weichem Faltenwurf angelegt, wobei der schwere Stoff deutlich bezeichnet ist, wie denn derselbe Naturalismus auch in der Behandlung des Nackten nicht vergisst die kleinen Hautfältchen auszudrücken. Zu den bessern dieser Werke gehören das Denkmal des Doctors der Rechte Nicolas de Seclin, das noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, ferner der Grabstein des Goldschmiedes Jan Isac,

*) Vergl. *Schnaase*, Gesch. d. b. K. VI. S. 564 und *Schayes*, Hist. de l'arch. etc. III. 186.

vom Jahre 1401, beide bei Herrn Dumortier. Ihnen schliessen sich an aus dem 15. Jahrhundert, ohne präcisere Ausfüllung des Datums, das Denkmal des Jacques d'Avesnes mit seiner Frau in St. Jacques, anmuthig im Ausdruck der knieenden Gestalten, welche von ihren Schutzheiligen der thronenden Madonna empfohlen werden, ausserdem durch gut erhaltene Polychromie bemerkenswerth. Nicht minder edel aufgefasst und fein ausgeführt das Grabmal des Eustache Savary im Querschiff der Kathedrale, welches die Verstorbenen in Anbetung der Dreifaltigkeit zeigt, und endlich der Grabstein des Jean du Bos vom Jahre 1438 bei Herrn Dumortier, auf welchem wieder die Madonna vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang die Hauptfigur bildet. — Verwandte Grabdenkmäler, von 1409 bis 1431 reichend, finden sich in der Kathedrale von Mons.

Werke zu Dijon.

Der Mittelpunkt für die Entfaltung dieser niederländischen Kunst wurde aber schon seit dem Ausgange des 14. Jahrh. die Residenz der Herzoge von Burgund, die Stadt Dijon. Philipp der Kühne hatte hier im Jahre 1383 die Karthause gegründet und durch reiche Schenkungen zur Grabstätte seines Hauses geweiht. Um diese neue Stiftung würdig zu schmücken, wurden die tüchtigsten Künstler, namentlich aus den Niederlanden berufen. Von ihren bedeutendsten Arbeiten ist uns so viel erhalten, dass wir ihre Thätigkeit zu würdigen vermögen, zumal da gründliche Urkundenforschung uns mit manchem historischen Datum unterstützt. Noch ziemlich einfach, aber von feinster Empfindung, im hergebrachten idealen Style erscheinen die in Holz geschnitzten, mit Vergoldung und Bemalung versehenen Statuetten der Apostel und anderer Heiligen an zwei Altären, welche aus der Karthause in's Museum von Dijon gekommen sind. Diese Arbeiten wurden 1391 von einem flandrischen Künstler *Jakob de Baerze* aus Dendermonde vollendet. Zugleich war schon seit 1384 ein französischer Bildhauer *Jean de Menneville* mit den Sculpturen an den Gräbern der Karthause beschäftigt; und als dieser 1390 starb, wurde ein niederländischer Meister *Claus Sluter,* der bis dahin unter ihm gearbeitet hatte, sein Nachfolger. Der neue Meister überflügelte seinen Vorgänger und schwang sich zu einer künstlerischen Freiheit auf, welche seinen Arbeiten eine der ersten Stellen unter den gesammten Werken der Epoche anweist. Auch fehlte ihm äussere Anerkennung nicht: denn 1393 verleiht ihm Herzog Philipp Titel und Stellung eines „Varlet de chambre" und 1404 erhält er vom Kloster für eine Kreuzigung eine ausserordentliche Belohnung und zum Dank für seine angenehmen Dienste auf Lebenszeit eine Stube im Kloster eingeräumt. In dasselbe Jahr fällt der Contrakt über das prachtvolle Grabdenkmal seines verstorbenen Herrn und Gönners, welches er mit Unterstützung seines Neffen

Claux de Werne ausführte. Der Meister starb aber über der Arbeit im Jahre 1411, worauf sein Neffe das Denkmal vollendete.

Moses-brunnen zu Dijon.

Zu den Werken Sluters gehört zunächst der berühmte Mosesbrunnen im Hofe der Karthause, angeblich 1399 ausgeführt (Fig. 142). Es ist ein Werk von grossen Dimensionen, in Stein gearbeitet und reichlich mit



Fig. 142. Mosesbrunnen zu Dijon.

Gold und Bemalung versehen. Ringsum sind sechs lebensgrosse Prophetengestalten in kräftigem Relief angebracht, von einer Charakteristik, die alles bisher von der Kunst dieser Epoche Erreichte weit hinter sich lässt. Energisch wendet sich Daniel gegen Jesaias, indem er auf eine Stelle seines Schriftbandes hindeutet: der Angeredete, ältlich und vielleicht schwerhörig, sucht mit Anstrengung ihn zu verstehen. In dem greisen Zacharias ist die matte Hinfälligkeit des Alters trefflich ausgedrückt. Jeremias hat einen besonders portraitartigen klugen Charakterkopf. Kö-

niglich, in üppiger Lockenfülle erscheint David; Moses mit langem Doppelbart grandios und gebietend, ein ächter Heerführer des Herrn. Die Statuen sind alle etwas kurz und gedrungen und gewinnen durch das in weiten Falten geworfene Gewand noch an Fülle; aber es liegt in ihnen eine eigene Gewalt und Majestät, die durch die bedeutsame Charakteristik etwas Zwingendes erhält. Dabei sind die Köpfe im Ganzen grossartig behandelt und doch durch die kleinsten Detailzüge naturwahr belebt. Mit vollendeter Meisterschaft sind namentlich die Hände ohne Ausnahme mit ihren Adern, Muskeln und feinsten Hautfältchen durchgeführt. Wenn der phantastische Zug der Zeit den Künstler mehrfach bis in's Genrehafte geführt hat, wenn Jeremias mit seiner Brille und seinem Käppchen, Jesaias mit Gürtel und Tasche, Zacharias mit Dintenfass, pelzverbrämtem Rock und hoher Mütze durchaus Portraitfiguren der Zeit sind, so ist dies Uebermaass beim siegreichen Durchbruch einer neuen Richtung nicht zu verwundern. — Höchst eigenthümlich drücken die Engelchen, welche mit ausgebreiteten Flügeln in die grosse obere Hohlkehle hineingestellt sind, auf die mannigfaltigste Weise Schmerz und Kummer aus. Der eine wischt sich die Thränen aus den Augen, der andere kreuzt voll Ergebung die Hände über der Brust, ein dritter breitet beide Arme wie zur Abwehr empor, während ein vierter in voller Verzweiflung die Hände ringt. Auch hier sind die Gewänder in lebendigem Flusse fast virtuosenhaft behandelt. Der Schmerzensausdruck bezieht sich auf den Christus am Kreuz, der ehemals auf dem Brunnen stand.

Portal der Karthause.

Derselbe kühne Styl herrscht in den Bildwerken am Portal der Kapelle. An den Seiten werden Philipp der Kühne und seine Gemalin knieend von den hinter ihnen stehenden Schutzheiligen der am Mittelpfeiler angebrachten Madonna empfohlen. Diese Arbeiten gehören derselben Richtung, verrathen aber eine andere Hand. Die Gestalten sind schlanker, die Gesichtszüge streng und scharf durchgebildet, die Gewänder schwungvoll. Gegenüber der Portraitwahrheit der Knieenden, die nicht frei von Befangenheit ist, zeigt die Madonna einen fast heroischen Adel in Haltung und Ausdruck.

Denkmal Philipps des Kühnen.

Sodann kommt das Hauptwerk Sluters, das jetzt im Museum aufgestellte Denkmal Philipps des Kühnen. Ueber einem Sockel und einer Basis von schwarzem Marmor erhebt sich ein gewaltiger Sarkophag, dessen vier Seiten von eleganten spitzbogigen Arkaden auf Säulchen geschmückt werden. In weissem Marmor ausgeführt, wird diese Architektur von dem schwarzmarmornen Grunde noch glänzender hervorgehoben. In den Arkaden bewegt sich ein Zug von vierzig Leidtragenden einher, Geistliche und Hofleute in kleinen Statuetten von weissem Alabaster. An diesen

zierlichen Gestalten hat der geniale Künstler mit besonderer Liebe seine Meisterschaft entfaltet. Denn in der grössten Abwechslung der Bewegung weiss er die Trauer zu schildern; manche hüllen sich in ihre Mönchskutten, die mit berechneter Einfachheit in breiten Parallelfalten gezeichnet sind; andere werfen, wie in leidenschaftlicher Aufregung, das Gewand in reichen Falten zurück; wieder andere drücken händeringend ihren Schmerz aus, oder lassen, wie geknickt, das Haupt tief auf die Brust herabsinken. Mit wahrer Lust löst der Meister wie im Spiel die grössten Schwierigkeiten und ist unerschöpflich in immer neuen Variationen. Alles dies erinnert an die kleinen Engelfiguren des Mosesbrunnens, wie denn auch die etwas kurzen Körperverhältnisse den dortigen Gestalten entsprechen. Nur dass hier in der grösseren Aufgabe und dem edleren Material Alles zu höchster Feinheit durchgebildet ist. Selbst die etwas unruhige Gesammtwirkung und der bisweilen übertriebene Ausdruck werden durch ihre Lebenswahrheit aufgehoben. Geschmackvolle Vergoldung hob ursprünglich die Wirkung noch mehr. Auf dem Sarkophage liegt in grossartiger Ruhe, die Hände zum Gebet gefaltet, die Statue Philipps des Kühnen im vollen Staatsgewande, vom Herzogsmantel in weitem Faltenwurf umhüllt. Kopf und Hände sind von einer Naturtreue, einem individuellen Ausdruck und einer Feinheit, wie man sie etwa auf den um ein Decennium späteren Bildern Huberts van Eyck findet.

Sluter's Schule.

Dass ein Meister von solchem Range den grössten Einfluss auf seine Umgebung gewann und in den Gehülfen seiner bedeutenden Arbeiten eine tüchtige Schule heranbildete, ist selbstverständlich. Wir finden denn auch im Museum zu Dijon das allerdings weit einfachere Grabmal eines Jacques Germain, „bourgoys de Clugny, jadiz père de reverend père en dieu Jehan Germain evesque de Chalon,“ der 1424 gestorben. Die Gestalt liegt in feierlicher Ruhe da, ganz in's Bahrtuch geschlagen, welches bloss den unteren Theil des scharf und herb individuellen Kopfes sehen lässt und durch seinen grossartigen Faltenwurf die ernste Stimmung bedeutsam steigert. Noch bestimmter erkennt man jedoch Sluters Einfluss an dem Doppeldenkmal Johanns ohne Furcht und seiner Gemalin Margaretha von Baiern. Obwohl es lange nach dem 1419 erfolgten Tode des Herzogs ausgeführt wurde — 1442 und im folgenden Jahre traf man die ersten Vorbereitungen dazu, 1444 wurde der Contrakt mit dem Künstler geschlossen*) und 1461 war es noch nicht vollendet — schloss man sich in

*) Der Contrakt (vergl. den Katalog des Mus. v. D. 1860 S. 186) bestimmt dem Meister Jehan de la Verta „tailleur d'ymaiges“ die Summe von 4000 Liv., etwa 28,500 Fr. und enthält über alle Theile des Denkmals die genauesten Bestimmungen.

Form und Ausführung dem Grabmale seines Vorgängers an, da man weder Prächtigeres noch Schöneres zu erfinden vermochte. Auch hier an den Arkaden der Sarkophagwände wieder der Zug der Leidtragenden in einem weichen, fein entwickelten Styl, der noch so treu an der Auffassung Sluters festhält, dass die inzwischen erfolgte einseitig realistische Entwicklung der flandrischen Malerschule ihn unberührt gelassen hat. Die beiden Statuen der Verstorbenen liegen in edlen grossgefalteten Gewändern da; die Köpfe sind von sprechendem Portraitausdruck, die Hände fast mit peinlicher Naturtreue ausgeführt, ausserdem das Ganze vollständig bemalt. Der Meister dieses Werkes, ein Spanier, *Jehan de la Verta* aus Aragonien (d'Aroca), war gewiss in Flandern gebildet und darf seiner Richtung nach als Schüler Claux Sluters betrachtet werden. So wirkte der Einfluss eines bedeutenden Meisters weit über die Gränzen dieser Epoche hinaus; aber einen weiteren Impuls sollte die Kunst doch erst später, und zwar von anderen Punkten aus empfangen.

3. In England.

Ausbildung des engl. Charakters.

Der Entwicklungsgang der englischen Plastik bewegt sich in ähnlichen Grundzügen, wie der des Continents, nur tritt hier eine gewisse Einseitigkeit im Verfolgen extremer Richtungen schärfer zu Tage. Der letzte Grund dafür liegt in dem Umstande, dass erst in dieser Epoche der englische Nationalcharakter aus den bis dahin noch vereinzelt bestandenen Elementen des sächsischen und normannischen Stammes zu einer neuen Einheit zusammenfliesst, die fortan durch die insulare Abgeschlossenheit sich bis zur Schroffheit von den festländischen Nationen zu unterscheiden beginnt. In der Kunst ist zwar auch jetzt der Einfluss fremder Meister nicht ausgeschlossen; vielmehr bleibt England auch fernerhin das Land, welches für seine reiche Kunstpflege grossentheils sich auswärtiger Kräfte bedient. Dennoch tritt dies Verhältniss in der gegenwärtigen Periode minder bestimmend auf, als in irgend einer anderen, so dass jetzt mehr als jemals zuvor und nachher das specifisch englische Wesen sich in der Kunst des Landes ausprägt.

Kirchliche Sculpturen.

Zunächst haben wir zu betrachten, was an kirchlichen Sculpturen in

---

Die Statuen der Verstorbenen soll er machen „selon le pourtraict qui lui en sera baillé." Sodann soll er machen „autour de ladicte sépulcre ymaiges tant pleurant (Statuen von Leidtragenden) que angelots; sur lesquels angelots il feroit des tabernacles, ce qui n'estoit en la sépulture du duc Philippe."

dieser Epoche entstanden ist*). Wenn diese Gattung an Fülle und Bedeutung hinter den Werken des Continents zurücksteht, so muss man allerdings sich erinnern, dass der grösste Theil derartiger Denkmäler durch den puritanischen Feuereifer des 17. Jahrhunderts zerstört worden ist. Immer wird indess das Erhaltene genügen, um im Allgemeinen den Charakter der englischen Plastik dieser Epoche zu bestimmen. Im Wesentlichen ist derselbe von der Form des dortigen Kirchenbaues abhängig. Da die englische Gothik selbst an ihren grössten Kathedralen nur mässige Portale anwendet; da die Gliederung des ganzen Aussenbaues im Laufe des 14. Jahrhunderts noch durchgreifender als früher Sache der rein architektonischen Dekoration ist, so bleibt der Plastik keine Gelegenheit zu grossartigen cyklischen Compositionen. Sie muss froh sein, wenn sie, wie früher an der Kathedrale zu Wells, die Façaden mit Reihenfolgen von Einzelstatuen bedecken kann. Diese Werke haben aber keinen religiösen Inhalt, noch stehen sie zu einem kirchlichen Grundgedanken in Beziehung, sondern sie stellen, wie schon früher zu Wells, chronologische Reihen der älteren Könige Englands dar. Ein merkwürdiger Beweis, wie früh sich hier das politische Bewusstsein und der geschichtliche Sinn ausbildeten.

Einfluss des Continents.

In einzelnen Fällen macht sich wohl in der Architektur wie in ihrer plastischen Ausschmückung continentaler Einfluss geltend, und zwar ist es nicht mehr die französische, sondern die deutsche Gothik, welche, wie überall in dieser Zeit, in erster Linie den Ton angiebt. Die Façade der Kathedrale von York, das Portal am Kapitelhause zu Rochester sind unverkennbare Beispiele dieses Einflusses; allein derselbe wirkte mehr auf die Architektur als auf die Plastik, und wenn man auch einzelne Bildwerke nachweisen kann, die dem conventionellen Schwunge der gleichzeitigen deutschen Werke folgen, so stehen diese in der Masse der englischen Sculpturen als Ausnahmen da.

Lichfield.

Aus dem Anfange der Epoche stammen die Sculpturen an der Kathedrale von Lichfield, soweit dieselben der Zerstörungswuth entgangen sind. Sie enthalten eine Reihe der früheren Herrscher des Landes, einige sitzend, andere stehend dargestellt, alle voll Leben und Mannigfaltigkeit und in sichtbarem Streben nach individuellem Ausdruck. Aus der Frühzeit des Jahrhunderts stammt auch die grossartige Madonnenstatue am Portal

*) Ausser *Britton's* Cathedral und desselben Verf. Architect. antiquities vergl. *Carter*, Specimens of ancient sculpture etc. 1780 und 1838. — *Flaxman*, lectures on sculpture 1829. — *Cockerell*, Iconographie of the west front of Wells Cath., wo zugleich eine Uebersicht der kirchlichen Sculpturen Englands. Wichtig für das vergleichende Studium sind die Gipsabgüsse im Crystal Palace zu Sydenham.

York. des Kapitelhauses zu York. Auf einem Löwen und Drachen stehend, hält sie mit Mutterstolz ihr Kind dem Beschauer entgegen, wobei die schlanke Gestalt sich stark herausbiegt und die Gewandung mit grosser Meisterschaft in breiten Falten durchgeführt ist. Man erkennt in diesem trefflichen Werke deutlich den Einfluss der gleichzeitigen continentalen Plastik. Ely. Dagegen zeigt sich der eigentliche englische Styl an den Kapitälen im Oktagon der Kathedrale von Ely, die vor 1343 ausgeführt sind. Sie schildern in kleinen Darstellungen sechs Scenen aus dem Leben der heil. Ethelreda. Hier ist nichts mehr von der, wenn auch conventionellen, doch schwungvollen Haltung der gleichzeitigen Werke des Continents; vielmehr macht sich eine Vorliebe für monotone Linien und steife Haltung bemerklich, in welcher man den ungünstigen Einfluss einer realistischen Richtung erkennen muss. Rochester. Etwas später, um 1352, fallen die Bildwerke am Portal des Kapitelhauses zu Rochester, zu beiden Seiten die stehenden Gestalten der Synagoge und, als Vertreter der Kirche, eines Bischofs, der ein Kirchenmodell hält; darüber in den Archivolten die sitzenden Gestalten der vier Evangelisten oder Kirchenväter und kleine betende Engel. Diese anmuthigen Werke stehen wieder dem continentalen Style näher und beweisen abermals, dass zu derselben Zeit zwei verschiedene Auffassungen in der englischen Plastik ihre Vertretung fanden. Wells. Auch die herrliche Madonna mit dem Kinde vom Hauptportal der Kathedrale zu Wells, ein Werk von grossartiger Schönheit, edel empfunden und in fliessend freien Gewändern, gehört derselben Richtung an. Oxford. Ebenso eine Statue der Magdalena am Magdalenen-College zu Oxford, die ebenfalls den trefflichsten Werken Deutschlands und Frankreichs gleichsteht.

Spätere Werke. Allein in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts verschwindet dieser anmuthige schwungvolle Styl und macht der specifisch englischen Auffassung Platz. Je mehr jedoch diese ihre eignen Wege geht, desto nüchterner, steifer und geistloser werden ihre Schöpfungen. Lincoln. Dieser Art sind namentlich die Statuen normannischer Könige, welche um 1377 an der Façade der Kathedrale zu Lincoln aufgestellt wurden. Ungleich lebendiger und frischer sind die ausgedehnten Bildwerke in der um Exeter. dieselbe Zeit erbauten Vorhalle der Kathedrale von Exeter. Hier bildet die Krönung der Jungfrau den Mittelpunkt, an welchen sich die Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, die Propheten und Patriarchen und endlich denn auch die Standbilder englischer Könige in zwei Reihen anschliessen. Letztere gehören zu den frischesten und charaktervollsten Leistungen der Zeit, und wenn in der Behandlung der Form sich eine gewisse nationale Schwerfälligkeit nicht verläugnet, so hat dagegen der Meister die einzelnen Gestalten mit grossem Geschick in eine fast dramatische Wechselbeziehung

zu einander gesetzt, sodass sie, nicht unähnlich den Statuen zu Rheims, in lebhafter Unterhaltung begriffen scheinen. Auch die Standbilder von Königen am Lettner der Kathedrale von Canterbury zeigen eine ähnlich frische Auffassung, doch fehlt der Gewandbehandlung das eigentlich Stylvolle.

Canterbury.

Kleinere Werke.

Im Innern der Kirchen kommen wohl immer noch an den Konsolen, Arkadenzwickeln, Schlusssteinen der Gewölbe jene kleineren vereinzelten Werke vor, welche schon in der vorigen Epoche durch Anmuth und Feinheit sich auszeichneten. Allein sie werden doch seit 1350 immer seltner und verschwinden in demselben Maasse, als die Architektur mit dem bunten Spiel ihrer eigenen Dekorativformen Alles überspinnt. Als originelles Werk der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sei die Minstrel-Galerie in der Kathedrale zu Exeter hervorgehoben*). Sie vertritt an der Nordseite des Schiffes eine Abtheilung des Triforiums und enthält in zwölf glänzend dekorirten Nischen ebensoviel reich vergoldete und bemalte Engelgestalten von etwa drei Fuss Höhe, die auf verschiedenen Instrumenten spielen und uns wohl den ganzen Bestand eines damaligen Orchesters vorführen. Der Künstler hat nach Mannichfaltigkeit der Bewegungen gestrebt, aber es fehlt doch den Gestalten besonders in der Gewandung eine stylvolle Behandlung. Vielmehr verrathen sie jene Weichlichkeit in der Linienführung, die in gleichzeitigen englischen Malereien noch auffallender hervortritt.

Abb. des h. Grabes.

Hier sind denn auch mehrere Darstellungen des Grabes Christi anzureihen, die um diese Zeit in England wie in andern Ländern mehrfach vorkommen. Die eine, etwa vom Anfange des 14. Jahrhunderts, findet sich in der Kathedrale von Lincoln. Hier zeichnen sich die schlafenden Krieger bei etwas ungeschickten Stellungen durch naiven Ausdruck und fein motivirte Gewänder aus. Der Styl ist ein Nachhall der besten Zeit des 13. Jahrhunderts. Aehnliche Denkmäler sind in den Kirchen zu Patrington in Yorkshire, zu Navenby und Heckington in Lincolnshire und zu Hawton in Nottinghamshire. Das letztere gehört zu den schönsten und bedeutsamsten Compositionen dieser Art. Man sieht hier über dem Grabe den auferstehenden Christus, zu seinen Füssen die drei Marien in Anbetung knieend, darüber endlich die Himmelfahrt Christi in der üblichen Darstellung, dass nur seine Füsse noch sichtbar sind, während die Apostel mit lebhaften Geberden des Staunens ihm nachblicken. Die Affekte sind lebendig geschildert, die edlen Gewandmotive unterstützen den Ausdruck, und nur die Bewegungen sind nicht ganz frei von Zwange. Die vier

*) Abgeb. bei *Britton*, Cathedr. ant.

schlafenden Krieger, welche in Reliefs an den Flächen des Grabmals dargestellt sind, zeigen bei Motiven von ansprechender Lebendigkeit eine geringere Ausführung. Ihre Tracht weist etwa auf die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Grabmäler.

Während die einseitige Richtung der englischen Architektur eine freiere Bethätigung der Plastik nur in geringem Maasse zuliess, finden wir die Vorliebe für glänzende Grabdenkmäler, die in der vorigen Epoche schon das Uebergewicht im bildnerischen Schaffen erlangte, in immer steigendem Zunehmen*). Mit den vornehmeren Klassen wetteifert jetzt der niedere Adel und der Bürgerstand: Jedermann will in leibhaftigem Abbild auf seinem Grabmale dargestellt sein, in der vollen Wirklichkeit des Lebens, mit den Abzeichen seines Standes und in peinlicher Genauigkeit des Kostüms. Den vornehmeren Klassen bleibt nichts übrig als durch reich geschmückte Sarkophage sich über die andern zu erheben und etwa das Ganze durch prachtvolle Baldachine zu krönen. Auch im Material wird nach möglichster Kostbarkeit gestrebt. Gravirte Bronceplatten werden vom Festlande, besonders aus den Niederlanden zahlreich eingeführt; noch lieber stellt man aber die Verstorbenen in plastischer Rundung dar, und es fehlt in England nicht an geschickten Kupferschmieden („coppersmiths"), welche den Guss solcher grösseren Werke übernehmen. Bei steinernen Denkmälern wendet man nicht selten Marmor und Alabaster an; Emaillirung, Gold und andrer Farbenschmuck muss dann die glänzende Wirkung vollenden.

Sinken des Styles.

Aber mit dieser äussern Pracht hält der künstlerische Werth nicht mehr gleichen Schritt. Die übergrosse Mehrzahl der massenhaft aus dieser Epoche erhaltenen Grabgestalten erscheint auffallend steif, leer und geistlos. Zum Theil ist daran wie auf dem Continent die hässliche Tracht Schuld, die freilich in England noch rascher entartet und sich noch mehr ins Bizarre verirrt. Statt der früheren lang wehenden faltenreichen Gewänder, die nur noch ausnahmsweise, wie an dem Denkmal Aymers von Valence († 1322) in Westminster vorkommen (Fig. 143), erscheinen jetzt die Ritter in den kurzen Wappenröcken, die wie lederne wattirte Jacken den Körper umspannen und kein Fältchen zulassen. Statt der geschmeidigen Kettenhemden der früheren Zeit tritt der Schienenpanzer mit seinen eckigen Buckeln, den starren Arm- und Beinschienen in sein Recht; die Halsberge aber, die von den Schultern ab den oberen Theil der Brust, den ganzen Hals und den Kopf fast vollständig einschliesst,

*) Treffliche Abbildungen giebt *Stothard* in den Monumental eff. of Great. Brit. 1817. Vergl. auch *Britton*.

wird in England ebenfalls so stark wattirt und gewinnt einen so grossen Umfang, dass sie in ähnlicher Unförmlichkeit wie die modernen Cachenez alle jene Theile mumienhaft einwickelt. Noch ungünstiger wirkt es, dass der Kopf meistens nicht mehr auf einem von Engeln gehaltenen Kissen, sondern auf dem grossen Turnierhelm ruht, der mit seinem Thierkopf oder maskenartigen Menschenantlitz unangenehm hart neben dem Gesichte des Ritters hervorschaut. Dieser steifen Tracht entsprechend ist denn auch die Haltung der Gestalten von absoluter Starrheit, straff ausgestreckt mit parallel gestellten Beinen, stumpf vor sich hinblickend, die Arme in harten Winkeln gebogen und die Hände meist zum Gebet gefaltet, so monoton und ausdruckslos, als seien sie auf Kommando zu einer grossen Todtenparade angetreten. Nur selten kommt noch das schreitende Kreuzen der Beine vor, und wenn es angewendet wird, so steht es in wunderlichem Contrast mit der ruhigen Gebetshaltung der oberen Theile und hat nichts mehr von dem energischen Ausdruck kriegerischer Rüstigkeit, wie früher, wo die Ritter meistens mit kühner Handbewegung nach dem Schwert griffen.


Fig. 143. Aymer de Valence. Westminster.

Aber diese Leblosigkeit erstreckt sich nicht blos auf die ritterlichen Gestalten, wo sie durch das Zeitkostüm entschuldigt werden könnte, sondern auch die Könige in ihren langen Talaren, die Bischöfe in ihren weiten Pontificalgewändern, die Frauen in den faltenreichen Mänteln zeigen dieselbe nüchterne Steifheit und in den Gewändern entweder monotone Parallelfalten oder, wie bei den Bischofsstatuen, eine nicht minder geistlose Symmetrie der diagonal convergirenden Falten. Nichts von der Freiheit und Mannichfaltigkeit, welche man an solchen Denkmälern in Deutschland findet; keine Spur von einem geistvollen Motiv der Bewegung; überall dieselbe pedantische Steifheit! Nur im Anfang der Epoche findet man einzelne bessere bischöfliche Monumente, in denen die frühere Frische der Auffassung nachwirkt. So am Cantilupe-Schrein der Kathedrale zu Hereford, der übrigens wohl kein Grabdenkmal ist, sondern nur an den Seiten in den Arkaden Figuren sitzender Ritter in den lebendigsten und originellsten Bewegungen enthält. Ferner der anziehende

Königsgräber.

Bischofsgräber.

Percy-Schrein im Münster zu Beverley und das Burghersh-Monument in der Kathedrale zu Lincoln. Werke aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Aber seit 1350 vermögen selbst die mit allem Aufwand hergestellten Monumente der Könige keinen höheren Eindruck mehr zu erreichen. Man muss nur in Westminster das prachtvolle Grabmal Eduards III. († 1377) betrachten, der in seinen steifen Gewändern, dem breiten ausdruckslosen Gesicht mit straff herunterfallendem Haar und Bart und der fast ängstlichen



Fig. 144. Eduard III. Westminster.

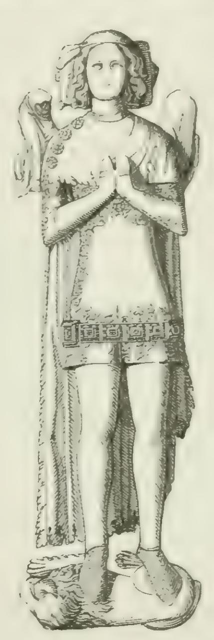


Fig. 145. William von Hatfield. Kathedrale von York.

Gleichmässigkeit, mit der die Hände die Scepter seiner beiden Reiche halten, eher einem Eremiten als dem ritterlichen Könige gleicht (Fig. 144). Auch das eben dort befindliche Monument seiner Gemalin Philippa († 1369) ist kaum von höherem Werthe, denn die Gewandung ist ebenso monoton, der Kopf auffallend schwach in der Charakteristik und obendrein durch die Flügelhaube, deren geschweifte Seiten ihr anscheinend aus dem Gesicht herauswachsen, geradezu entstellt. Nur die Hände haben etwas Anmuthiges in der Bewegung. Ungleich ansprechender sind mehrere Grabfiguren von jung verstorbenen Kindern dieses Königs, so des William von Hatfield in der Kathedrale zu York (Fig. 145), des John von Eltham, William von Windsor und der Blanche de la Tour in West-

minster. Doch sind auch sie nicht frei von einer gewissen Trockenheit des Styles, die nur durch den anspruchslosen Ausdruck der Jugend gemildert wird. Ganz steif gestreckt in betender Haltung ist die prachtvolle vergoldete Broncegestalt in der Kathedrale von Canterbury, bei welcher nur eine gewisse gesammelte Energie des Ausdrucks an den berühmtesten Sohn Eduards III., den schwarzen Prinzen, († 1376) mahnt. Das mit allem erdenklichen Aufwand errichtete Doppelmonument, welches Richard II. gleich nach dem Tode seiner zärtlich geliebten Gemalin Anna von Böhmen (1394) in Westminster errichtete, lässt eine höhere künstlerische Auffassung vermissen. Beide Statuen aus vergoldetem Erz durch die Londoner Kupferschmiede *Nicholas Broker* und *Godfrey Prest* laut dem noch vorhandenen Contrakt ausgeführt, sind völlig conventionell und schwach in der Zeichnung, in Köpfen und Haltung ausdruckslos. Richards grossen Besieger Heinrich IV. († 1413) finden wir dagegen in dem glänzenden Denkmal der Kathedrale von Canterbury zwar ebenfalls von etwas steifer Haltung, dafür ist aber der Kopf voll Leben und Charakter. Seine zweite Gemahlin Johanna von Navarra († 1437) zeigt bei einfacher etwas monotoner Gewandung einen anmuthig feinen Kopf und elegant bewegte zierliche Hände.

Doppelgräber.

Ueberhaupt erfüllt die anspruchsloseren von diesen Grabmälern bei aller Einfachheit und selbst Steifheit der Haltung ein wohlthuender Ausdruck von Herzlichkeit und Treue. Besonders gilt dies von den Doppelgräbern der Eheleute. So sieht man in der Kirche zu Elford in Staffordshire das Grab eines Sir Thomas Arderne († 1391) und seiner Gemalin Mathilde. Beide Statuen, in Alabaster ausgeführt und reich bemalt, sind in schlichter, der Ritter sogar in starr gestreckter Haltung; aber die Köpfe zeigen individuelles Leben, er mannhaft und treuherzig, sie mild und herzlich lächelnd. Wie sie so ruhig daliegen, zwei reizende Engel ihm den Helm, ihr das Kissen halten, und die Frau ihrem Lebens- und Todesgefährten ihre Hand giebt, fühlen wir uns berührt, als ob wir die einfache Geschichte eines durch eheliche Harmonie beglückten Lebens erzählen hörten. Die kleinen Figuren des Trauergefolges an den Seiten des Sarkophags haben zum Theil recht ansprechende ungezwungene Bewegung.

Grab zu Chichester

Auch sonst fehlt es nicht an Beispielen eines frischeren Aufschwunges, der um den Beginn des 15. Jahrhunderts an den englischen Grabmälern zu spüren ist. Als das schönste dieser Monumente gilt wohl mit Recht das Grabmal einer angeblichen Aebtissin in der Kathedrale zu Chichester (Fig. 146). Die Gestalt gehört zu den edelsten, welche die englische Plastik hervorgebracht hat; der schöne Kopf wird von zwei trauernden Engeln gehalten, die mit dem Ausdruck klagevoller Fürbitte

zum Himmel emporblicken. Das weite Gewand fliesst in grossartigem Faltenwurf herab. An den Seiten des Sarkophags sieht man in lebhaften Geberden die trauernden Angehörigen, deren kleinere Figuren mannichfaltig bewegt sind. Man vermuthet in dem Denkmal das Grab einer Lady Arundel. Ebenso ist uns der geniale Bischof William Wykeham († 1404), die rechte Hand Eduards III. in dessen baulichen Unternehmungen, durch ein treffliches Denkmal in der von ihm glänzend erneuerten Kathedrale von Winchester in offenbar getreuem Lebensbilde erhalten. Das Monument ist mit grosser Sorgfalt in Marmor ausgeführt, der Kopf mit dem milden klugen Ausdruck und dem klaren Blick entspricht der Vorstellung, die wir uns von dem hochgebildeten Prälaten machen. — Die zum Gebet

Wykeham zu Winchester.

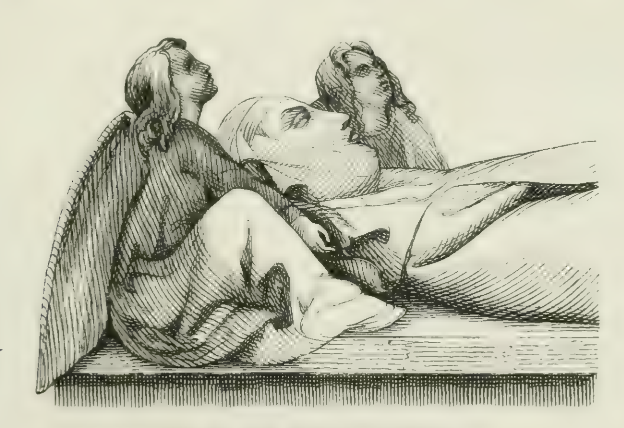


Fig. 146. Lady Arundel. Chichester.

gefalteten Hände sind in scharfer Naturtreue nachgebildet, keine Ader und kein Fältchen daran vergessen. Zu Häupten beten zwei Engel, zu Füssen drei kleine Mönche für die Seele des Verstorbenen. — Manchmal erhalten die Denkmäler dieser Zeit durch die kleineren Nebenfiguren einen vorzüglichen künstlerischen Werth. So an einem Grabmale der Kathedrale von Hereford, etwa vom Ausgange des 14. Jahrhunderts, einem Humphrey von Bohun zugeschrieben. Der Ritter liegt ziemlich ausdruckslos und steif unten auf seiner Tumba, aber die kleinen Figuren Christi und der fürbittenden Maria, die einander gegenüber in den Arkaden des Baldachins sitzen, gehören unbedenklich zu den stylvollsten der Epoche.

Hereford.

Eins der berühmtesten Prachtwerke vom Ende dieser Periode, das Grabmal des Richard Beauchamp in der Kirche zu Warwick, zeigt sodann das volle Hereinbrechen eines Realismus, der wohl auf flandrischen

Warwick-denkmal.

Einflüssen beruht. Der glänzende Ritter und Staatsmann starb 1439 zu Rouen; für sein Grabmal wurde in der Kirche zu Warwick eine besondere Kapelle errichtet, die 1442 begonnen und sammt dem Grabe 1465 vollendet wurde. Der Kupferschmied *Thomas Stevyns* machte die Metallplatte, *William Austen,* Giesser von London, die Statue des Verstorbenen und die kleineren Figuren der Leidtragenden; ein niederländischer Goldschmied zu London, *Bartolomew Lambespring,* besorgte die Ciselirung und Vergoldung; *John Bourd* endlich fertigte den marmornen Sarkophag. Auch hier ist der Ritter, in der steifen, reich ausgeführten Tracht seiner Zeit, nur eine der vielen starren Panzerfiguren; aber der Kopf ist fast so fein und scharf durchgebildet, wie ein Portrait von van Eyck. Das Auge blickt sinnend vor sich hin; die Hände, die er zusammenlegen will, sind trefflich durchgeführt, und diese Bewegung giebt dem Ganzen überraschenden Ausdruck. Etwas geringeren Werthes sind die kleinen Figuren der Leidtragenden, doch gut erfunden und mannigfach in den Gewandmotiven.

Rückblick.

Wenn aber auch diese einzelnen bedeutenderen Denkmale vortheilhaft aus der Schaar der übrigen hervortreten, so vermögen solche Ausnahmen doch nicht das Urtheil zu mildern, welches wir über die Gesammtheit der plastischen Schöpfungen Englands auszusprechen haben. Armuth an Ideen, Abneigung gegen bedeutendere und tiefsinnigere Gestaltungen des kirchlichen Gedankenkreises, im Gefolge davon jäher Verfall in Styllosigkeit und Plattheit, sind die Grundzüge der englischen Plastik dieser Epoche. Was sie in einzelnen kleineren Werken an naiv Genrehaftem, an weich Empfundenem bietet, vermag keinen Ersatz für jene Mängel zu gewähren. Der tiefere Grund für diese Erscheinung liegt darin, dass das englische Volk während dieser Epoche seinen Charakter in jener specifischen Eigenheit ausbildete, in welchem derselbe uns noch jetzt entgegentritt. Realistisch nüchtern, praktisch verständig, nach aussen förmlich und mit pedantischer Genauigkeit auf Aeusserliches achtend, entbehrt der Britte jene freiere Bewegung, jenen höheren idealen Schwung, der das Leben anmuthig gestaltet und dem bildenden Künstler Stoff und Anregung bietet. Der aristokratische Sinn der Nation sucht vor Allem in glänzenden Grabmälern Befriedigung; hier kann sein übertriebener Respekt vor äusserem Herkommen und Standesabzeichen sich genügen; hier findet auch der früh erwachte politisch historische Sinn reichliche Nahrung. Aber nicht ungestraft giebt die Kunst sich solcher Einseitigkeit hin. Wo neben der Portraitbildnerei keine grossen idealen Aufgaben gelöst werden, da fehlt der Ersteren der Born, aus welchem sie Erhebung zur reinen Schönheit, Freiheit der Composition, Adel der Linien und Anmuth der Formen schöpfen könnte. Die

ausschliesslich realistische Portraitplastik, wie England sie gepflegt hat, muss nothwendig zur geistlosen Monotonie, zu dürftiger Trivialität vertrocknen.

FÜNFTES KAPITEL.

Italienische Bildnerei von 1200—1400.

Sonderstellung der ital. Kunst

Die italienische Kunst geht vom 13. Jahrhundert an ihre eigenen Wege und löst sich in Zielen, Erfolgen und Schicksalen von der Kunst der nördlichen Länder. Wohl erfährt sie mehrfach, namentlich im 14. Jahrhundert, Einflüsse des Nordens; selbst der gothischen Strömung vermag sie nicht ganz zu widerstehen. Aber sie beugt ihr aus und weiss mit ihr sich geschickt abzufinden. Schon diese merkwürdige Erscheinung bezeugt, wie abgeschlossen und isolirt die Kunst Italiens auf sich selbst gestellt war. Die Alpen haben in dieser Hinsicht sich durchaus als Scheidewand bewährt. Italiens Mittelalter ist in der That von dem nordischen in jeder Hinsicht unterschieden.

Kulturverhältnisse.

Wir haben dies lediglich für die künstlerische Entwicklung darzuthun; aber einige Andeutungen über die allgemeinen Kulturzustände werden ein schärferes Licht auf die Verhältnisse der Kunst werfen. Wir finden in Italien nicht jene complicirten Verfassungen, welche in den nordischen Ländern das Lehnswesen und der Feudalstaat in ihrer consequenten Durchführung mit sich brachten. Die Zustände sind einfacher, übersichtlicher, und man fühlt in ihnen die Nachwirkung antiker Anschauungen, die aus allen Stürmen der Zeiten stets wieder emportauchen. Dafür aber gliedert sich das Gebiet Italiens ungleich mannigfacher in kleine abgesonderte Kreise, als man das selbst von Deutschland sagen kann. Denn dort scheiden sich wohl die einzelnen Gruppen nach den natürlichen Gränzen der verschiedenen Stämme: in Italien aber bildet jede nicht bloss der bedeutenderen, sondern selbst der mittleren Städte, noch ganz anders als im Norden, einen Staat für sich, der sich scharf von den übrigen trennt. Dies begünstigt dann das Aufkommen einer ganzen Reihe von Usurpatoren, die mit List und Gewalt die Herrschaft an sich reissen und die Praxis des modernen Despotismus als rücksichtslose Tyrannen zuerst in Europa ausüben. Was gelegentlich von den Königen Frankreichs und Englands

um dieselbe Zeit geschah, um die Herrschermacht unumschränkt zu machen, lässt sich mit dem Gebahren dieser italienischen Despoten nicht vergleichen; denn da es im Norden sich um ausgedehnte Länder handelte, so waren die Fürsten immer gezwungen, sich des Beistandes ganzer Klassen der Bevölkerung, namentlich der Bürger und des niederen Adels zu versichern, um die grossen Vasallen zu beugen. Der italienische Gewaltmensch aber, als dessen Typus die blutige Gestalt Ezzelino's aufragt, verfuhr gegen Alle mit der Grausamkeit des Tigers und mit der Rücksichtslosigkeit des brutalen Egoismus.

Beziehung zur Kunst.

Man sollte meinen, solche Zustände müssten der Kunst verderblich geworden sein; aber dies war nicht der Fall. Nur erhielt dieselbe dadurch eine andere Richtung, als im Norden. Der einzelne Meister tritt mehr für sich hervor. Das Individuum macht sich geltend, und das Selbstgefühl des Künstlers entwickelt sich. Denn wie der Tyrann sich durch Gewalt über Alle erhebt, so sucht Jeder durch Kraft des Genies sich aus der Masse zu sondern. Das Staatsleben bietet ihm keinen Spielraum; aber der Machthaber selbst bedarf der Kunst, weil er durch ihre Hülfe seine Person verewigen, monumental verherrlichen kann. Das Denkmal in diesem persönlichen Sinn kommt zuerst in Italien zur Erscheinung. Auch darin klingt die Auffassung des römischen Alterthums nach. Aber sogar glänzende kirchliche Unternehmungen, wie der Bau der Certosa zu Pavia und des Domes zu Mailand, verdanken solcher Gesinnung hier ihre Entstehung. Dann wetteifern die freien Städte mit einander in Rathspalästen und kirchlichen Denkmalen. Der Glanz und Ruhm der Stadt ist hier weit mehr die Triebfeder, als der religiöse Sinn, obwohl natürlich auch letzterer mit einfliesst. In diesem monumentalen Wetteifer muss die Bedeutung des Künstlers mächtig steigen. Im Norden baut, meisselt und malt man vor Allem in frommer Hingebung. Das religiöse Gefühl ist dort vom Anfang ein tieferes, innigeres. Die treuherzigen Meister mit ihren Gesellen arbeiten handwerklich zusammen, und ihr Werk gilt fast mehr wie ein Produkt der Religion, als der Kunst. Wie hätten sie in ihrer germanisch unbeholfenen Bescheidenheit zu einem künstlerischen Selbstgefühl kommen sollen! Sie fühlten sich als brave Handwerker, und dafür nahm sie auch die Welt. Fast nie treten sie mit ihrem Namen hervor. Sie begnügen sich mit der anspruchslosen Hieroglyphik ihres Handwerkszeichens, wie es jeder Geselle als Marke seiner Arbeit aufdrückt. Aber jeder gewöhnliche Quaderstein trägt solch demüthiges Zeichen eben so gut, wie die zierlichere Konsole, oder die Statue, oder das Altarbild es erhält.

Selbstgefühl der Künstler.

Wie anders in Italien! Schon im 12. Jahrhundert durften sich dort die Urheber unbehülflicher Sculpturen als weise, kunstreiche Meister

öffentlich rühmen, sich mit dem Namen des zweiten Dädalus brüsten. Ein sicheres Zeichen sowohl von dem Selbstgefühl jener Künstler als von dem lebendigen Sinn, in welchem ihre Mitbürger Antheil an jenen Werken als an Schöpfungen der Kunst, nicht der Frömmigkeit nahmen. Mit der höheren Entwicklung des gesammten Lebens steigerte sich diese Gesinnung. Der italienische Künstler arbeitet zur Verherrlichung seines Vaterlandes, aber er denkt an seinen Ruhm und ist erfüllt von einem starken Gefühl seines Werthes. Dies giebt seinen Werken eine andere Haltung. Sie werden kühler, objectiver, minder innerlich als die der nordischen Meister. Das Streben nach formaler Vollendung kann sich reiner ausprägen, weil nicht so viel Anforderungen einer tiefen Empfindung zu befriedigen sind.

Malerei und Plastik.

Dazu kommt noch etwas Entscheidendes. Der Italiener hängt mit solcher Vorliebe an der Pracht altchristlicher Malereien, dass er seine Kirchen auch ferner vorzüglich mit Gemälden schmücken will. Selbst nachdem er den gothischen Styl aufgenommen hat, lässt er sich durch denselben nicht wie im Norden die grossen Wandflächen zerstören. Es wirkt auch ein antikes Gefühl für Klarheit und für ruhige Flächen mit, um ihn einer gothischen Zerklüftung der Architektur abgeneigt zu machen. Daher dekorirt er auch am Aeusseren lieber mit malerischen Mitteln, mit farbiger Incrustation bunter Marmorarten. Auch die Portale bleiben einfach und ertragen keinen reicheren bildnerischen Schmuck. So werden denn der Plastik jene grossen cyklischen Aufgaben entzogen, an denen sie besonders in Frankreich ihre hohe Schule durchmachte. Tiefsinnige christliche Gedankenkreise überlässt sie hier gern der Malerei, und es finden sich dann die grossen Meister, die Giotto, Orcagna, Gaddi u. A., welche diesen Inhalt in ausgedehnten Wandgemälden versinnlichen. Es ist nicht unwichtig, dass die einflussreichsten dieser Meister Architekten, Plastiker und Maler in einer Person sind. Als Architekten legen sie den Plan ihrer Kirchen so an, dass der Malerei, ihrer Lieblingskunst, nicht zu kurz geschehe. Als Bildhauer wissen sie einen starken Zug plastischer Bestimmtheit und Klarheit in ihre Gemälde einfliessen zu lassen. Der Sculptur selbst behalten sie besondere Aufgaben vor.

Diese Aufgaben sind durchweg kleinerer Art. Wenn einmal ganze Façaden wie am Dom zu Orvieto mit plastischen Werken nach nordischer Weise bedeckt werden, sind dieselben ohne festeren Rahmen rein malerisch über die Flächen ausgegossen. Im Uebrigen begnügt man sich mehr mit Einzelarbeiten, die den Charakter besonderer Denkmäler tragen. Altaraufsätze, Kanzeln, Taufsteine, Grabmäler, das sind in erster Linie die Leistungen italienischer Sculptur. Aus den Grabdenk-

mälern gehen dann früh die profanen Monumente, aus den Taufbecken die öffentlichen Brunnen hervor. Einzelstatuen werden besonders der Madonna gewidmet. In diesen Werken folgt die italienische Kunst weniger dem Zuge seelenvoller Empfindung, als dem Bedürfniss lebendiger historischer Schilderung. Geistreich, anschaulich zu erzählen, das ist ja die Lust und das glänzende Talent südlicher Völker, und man braucht nur an die Erscheinung eines Boccaccio zu erinnern, um die frühe Richtung der italienischen Plastik auf das erzählende Relief zu begreifen. Da es sich ferner nicht um massenhafte Unternehmungen, sondern um einzelne besondere Prachtarbeiten handelt, so verbindet sich damit das Streben nach feiner Vollendung der Form. Dieses findet wieder an dem fast ausschliesslich zur Anwendung kommenden Material des weissen Marmors seine Unterstützung. Der Glanz desselben schliesst dann auch die durchgreifende Anwendung der Farbe aus und lässt nur mässige Vergoldung zu. Alles dringt demnach auf reinste Ausbildung der Form. So grenzen sich für Plastik und Malerei die Gebiete zeitig ab, fliessen nicht so unaufhaltsam wie im Norden in einander über, und eben aus dieser bestimmten Sonderung ergiebt sich die grössere Klarheit, mit welcher beide für sich ausgeprägt und entwickelt werden. Früher als die Meister des Nordens wissen die italienischen Künstler jeder von beiden Künsten ihre besondere Aufgabe zu stellen.

1. Im 13. Jahrhundert.

Nachblüthe des älteren Styles.

Bis gegen 1250 bleibt die italienische Plastik*) jener romanischen Form überlassen, in welcher vergeblich selbst begabtere Künstler nach einem höheren Ausdruck von Leben rangen. Der hergebrachte Typus tritt vielmehr hier geistloser auf als in den meisten nördlichen Ländern, und die italienische Bildnerei steht weit hinter der französischen und deutschen zurück. Denn es fehlte hier jene Spannung zwischen germanischer Empfindung und antikisirender Form, aus welcher dort die glänzende Neugestaltung der Plastik hervorging. Selbst im wild Phantastischen überbietet die italienische Kunst jetzt bisweilen die nordische. So an den Sculpturen der 1206 vollendeten Façade von S. Maria zu Toscanella und mehr noch an der des Doms zu Lucca, um 1204 von einem Meister *Guidetto* ausgeführt; am reichsten in fast barbarischer Pracht in der etwas späteren Vorhalle desselben Domes, wo die Plastik

*) *J. Burckhardt's* Cicerone (Basel 1855), für die gesammte italienische Kunst das bedeutendste Handbuch, ist auch für diesen Abschnitt so reichhaltig, dass ich dies wie manches Andere kaum anders, geschweige denn besser zu geben weiss.

alle Flächen, selbst die Säulenschäfte übersponnen hat und neben Christlichem allerlei Thiere und phantastische Wesen zusammenstellt. Die ganze Fassung und der Inhalt lassen hier einen besonders starken Einfluss nordischer Kunst vermuthen. Aehnlich barbarische Pracht zeigt das Hauptportal des Doms zu **Traù** in Dalmatien, inschriftlich 1240 von einem wie es scheint einheimischen Meister *Raduanus* ausgeführt.*) Zu den tüchtigsten Arbeiten dieses späteren romanischen Styles gehören dagegen die Sculpturen an der Façade der Kirche von **Borgo San Donnino**; besonders sind die grossen Löwen des Hauptportals trefflich durchgeführte Prachtexemplare ihrer Art, schon weit mehr naturalistisch als heraldisch. Ueberhaupt sind alle diese Sculpturen höchst kräftig, frei und lebendig, vielleicht Erzeugnisse der schon früher besprochenen Schule von **Parma**. Denn dass diese auch im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts sich fortschreitend entwickelt, beweisen im Baptisterium daselbst die zwölf Hochreliefs der inneren Galerie, welche die Monatsbeschäftigungen in edlem, an die besten gleichzeitigen deutschen Arbeiten erinnernden Style darstellen.

Borgo San Donnino.

Parma.

Wie lange sich der streng romanische Styl an manchen Orten hielt, beweisen die Reliefs an der Kanzel in S. Bartolommeo zu **Pistoja**, im Jahr 1250 von einem Lombarden *Guido da Como* ohne Frische in handwerklich glatter Weise gearbeitet. An der Façade des Doms zu **Genua** muss das steife Tympanonrelief, Christus thronend zwischen den Evangelistenzeichen, darunter die Marter des h. Laurentius mit sehr lebendigen, aber ganz verdrehten Henkern früher sein, als das Uebrige. Diese Arbeiten, neben denen mehrere in einem edlen wenngleich byzantinisirenden Style eingeritzte Umrissfiguren eines älteren Tympanons zum Vorschein kommen, bezeugen einen süd-französischen Einfluss. Dagegen sind die Reliefs an den Thürpfosten, die wohl erst zu den Erneuerungsbauten von 1307 — 1312 gehören, in ungemein lebendigem, phantasievollem Styl durchgeführt, der die romanische Grundlage noch festhält, in der prächtigen Rankenumfassung aber schon gothisches Naturgefühl verräth. Einerseits ist es die Kindheit Christi von der Verkündigung bis zur Flucht nach Aegypten, andererseits die Wurzel Jesse, wobei der Bildhauer die strenge architektonische Theilung auf's Glücklichste durchbrochen hat, indem er die mittleren Hauptfiguren mit den kleineren zu beiden Seiten in dramatische Verbindung setzt. Aelter und rein romanisch sind sodann die Portale des nördlichen und südlichen

Pistoja.

Genua.

**) Vergl. *R. v. Eitelberger* im Jahrb. d. Wiener Centr.-Commiss. V. S. 199. Taf. 10.

Seitenschiffs, ersteres von einer seltenen Feinheit in Aufnahme antiker Motive der architektonischen Dekoration, womit sich jedoch romanisches elegant stylisirtes Rankenwerk, kleine Adler, Löwen, Sirenen und anderes Gethier verbinden. Das Südportal, noch viel reicher, enthält an den Pfosten prächtige Arabesken mit Hunden, Jägern, Hasen, belebte Jagdscenen, Ritter zu Pferde, Bewaffnete, Löwen, den Laute schlagenden Esel und anderes Ergötzliche. Man sieht auch hier die Einflüsse nordischer Dekorationsweise.

Erzguss.

Von Arbeiten des Erzgusses liegt aus dieser Epoche nicht viel vor, während derselbe gegen Ende des vorigen Zeitraumes so glänzend betrieben wurde. Wie eine Ausnahme erscheint der prachtvolle Kandelaber des Doms zu Mailand, der in köstlich stylisirtem Rankengewinde eine Fülle von kleinen Bildwerken enthält, in denen der romanische Kunstcharakter recht schön belebt erscheint. Namentlich in dekorativer Hinsicht ist es vielleicht das Vollendetste, was die gesammte romanische Zeit in diesem Zweige geleistet hat*). Ausserdem wüsste ich nur die Erzthüren an der zum Baptisterium des Laterans in Rom gehörenden Kapelle des Evangelisten Johannes zu nennen. Sie wurden inschriftlich von den Meistern *Albertus* und *Petrus* aus Lausanne („Lausenenses") im Jahre 1203 angefertigt. Man sieht auf ihnen in kümmerlicher Gravirung die Darstellung eines grossen Thores und einer Kirche, und vor letzterer die Statuette einer sitzenden Madonna. Dagegen haben wir in einem Lande, das dem italienischen Kulturkreise zugehört, in Dalmatien, ein treffliches Werk der Holzschnitzerei zu erwähnen: die Thürflügel des Doms zu Spalato**), 1214 von Meister *Andreas Guvina* gearbeitet. Jeder Flügel enthält in vierzehn durch Flechtwerk und Arabesken eingerahmten Feldern Scenen aus der Jugendgeschichte und dem Leiden Christi in alterthümlich herber Auffassung und in kurzen wenig entwickelten Gestalten. Aber die Composition, bisweilen etwas dürftig, erhebt sich in den besseren Darstellungen zu grosser Kraft und selbst zu dramatischem Ausdruck, dem nur die ungeschickte Form sich nicht recht fügen will.

Holzschnitzarbeit.

Kaiserstatue zu Capua.

Als vereinzeltes Werk der Profankunst ist sodann noch die steinerne Statue Kaiser Friedrichs II. an der Porta Romana zu Capua vom Jahre 1236 zu nennen***). Da für eine solche Aufgabe der herkömmliche kirchliche Styl keinen Anhalt gab, so hat der Künstler sich römischen Statuen angeschlossen und darin denselben Zug zur Antike bekundet, der in Italien

*) Abb. in verschiedenen Jahrgängen von *Didron's* Ann. arch.

**) Abgeb. im Jahrb. d. W. Centr.-Commiss. V. Taf. 16.

***) *d'Agincourt*, Sculpt. T. 37. Fig. 4.

damals in der Luft lag, und dem man in der architektonischen Fassung der prachtvollen Königsgräber des Doms zu Palermo, in den Kirchen Toskana's, kurz überall wo freies künstlerisches Leben sich regte, begegnet. Es kam nur auf einen grossen Meister an, der die allgemeine Strömung für die Plastik lebendig zu machen wusste.

Nicola Pisano.

Dieser Meister war *Nicola Pisano*. Wir wissen nicht viel von seinen Lebensschicksalen, noch weniger von den künstlerischen Verhältnissen, welche seinen Entwicklungsgang bedingten. Was Vasari von ihm erzählt, ist ein Gemisch von unverbürgten Gerüchten und von Erdichtungen, aus welchen man nur vereinzelte Körnchen von Wahrheit herauslesen kann. Nicht einmal das Geburtsjahr des grossen Erneuerers italienischer Plastik steht fest; nur soviel scheint aus einer am Marktbrunnen zu Perugia entdeckten Inschrift hervorzugehen, dass er zwischen 1205 und 1207 geboren wurde. Er war der Sohn des Ser Pietro zu Siena, wie es scheint eines Notars, dessen Vater Biagio von Pisa gebürtig war*). Nicola ging also nicht aus einer Künstlerfamilie hervor, wie so viele andre Meister, sondern muss durch eigne Lust zur Bildnerei getrieben worden sein: ein Verhältniss, das in jenen Zeiten, wo meistens die Beschäftigungen in den Familien forterbten, zu den seltnen gehört und ebensowohl ungewöhnliches Talent als Willenskraft voraussetzt. Dies allein vermag denn auch die Erscheinung eines solchen Meisters zu erklären, der unter seinen Landsleuten einsam sich erhebt und in seinen Werken das verwirklicht, wonach die besten gleichzeitigen Italiener nur dunkel zu ringen vermochten. Dass er schon früh unter seinen Kunstgenossen hervorragte, beweist das früheste seiner Werke, von dem wir bestimmte Kunde haben.

Dom zu Lucca.

In der Vorhalle des Doms zu Lucca arbeitete er 1233 das Relief im Bogenfelde des nördlichen Seitenportals (Fig. 147). Es enthält eine Kreuzabnahme, in deren Composition der junge Meister sich der früher (S. 318) erwähnten Darstellung in S. Leonardo zu Florenz angeschlossen hat**). Der Formcharakter steht dem jenes älteren Werkes noch nahe, aber die Freiheit, mit welcher die dortigen Motive umgestaltet und die unschönen gewaltsamen Züge veredelt, endlich das Ganze den räumlichen Bedingungen angepasst ist, verräth schon den grossen Componisten, den selbständigen Künstler. Vergleicht man vollends die klare Anordnung und

*) Vasari, ed. Lemonnier I. S. 258.

**) Diese Nachweisung verdanken wir *E. Förster*, der sie in seinen „Beiträgen zur neueren Kunstg." (Leipzig 1835) geführt und mit Zeichnungen, denen die unseren nachgebildet sind, belegt hat. Ebendort die beste und eingehendste Charakteristik der Werke Nicola's.

edle Empfindung dieses Werkes mit den übrigen phantastisch wilden Arbeiten derselben Vorhalle, so wird die Kluft noch grösser, die den jungen Meister schon damals von seinen Zeitgenossen trennte.



Fig. 147. Relief von Nicola Pisano. Lucca.

Spätere Werke.

Ein Zeitraum von fast dreissig Jahren trennt diese Jugendarbeit von den Schöpfungen seiner vollendeten Meisterschaft. Was Nicola in der Zwischenzeit geschaffen, wissen wir nicht. Vasari lässt ihn in ganz Italien eine Reihe bedeutender Bauten ausführen; die von ihm genannten Kirchen sind aber so verschiedenen Styles, dass sie unmöglich von demselben Meister herrühren können. Gewiss ist nur, dass Nicola auch als Architekt viel beschäftigt und weit berühmt war, und dass er im Jahre 1242 den Bau des Domes von Pistoja leitete. Aber auch in der Plastik muss er inzwischen bedeutende Studien gemacht haben, die eine Umwälzung in seiner künstlerischen Anschauung herbeiführten. Vasari erzählt, es seien antike Sarkophage gewesen, von den kunstliebenden Pisanern aus ihren Feldzügen heimgebracht, welche dem Meister den Blick für die Herrlichkeit der Antike erschlossen hätten. Möglich dass er auf seinen Wanderungen auch nach Rom gelangt war und dort ebenfalls die Antike studirte. In der berühmten Marmorkanzel, welche er 1260 für das Baptisterium zu Pisa ausführte, tritt dieser neue Styl zum ersten Mal entscheidend auf. Es ist zugleich ein Sieg der Plastik über die musivische Dekorationsweise, welche bis dahin an solchen Werken vorgeherrscht hatte. Die Kanzel ist ein auf sechs Säulen und einer mittleren siebenten ruhender Freibau. Drei von diesen Säulen werden von schreitenden Löwen getragen, welche kleinere Thiere in ihren Tatzen haben; den Untersatz der mittleren Säule bilden drei männliche Figuren,

Kanzel zu Pisa.

darunter die eine nackt, die andre mit römischer Toga bekleidet ist, und drei Thiere: Löwe, Greif und Hund. Auch am Aufgange der Treppe hält ein ruhender Löwe Wacht. Ueber den Säulen sind vor den Bogenfeldern allegorische Gestalten von Tugenden als Träger der Kanzel angebracht, und die Flächen zwischen ihnen mit Propheten und Evangelisten ausgefüllt. Endlich folgt die Brüstung, deren Flächen mit fünf bedeutenden Reliefdarstellungen geschmückt sind. Sie enthalten die Verkündigung und die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht. Von diesen Reliefs schliesst die Kreuzigung sich noch am nächsten der früheren Darstellungsweise an; dagegen ist bei der Geburt Christi und der Anbetung der Könige die Schilderung ganz in antike Auffassung getaucht. Besonders erinnert die Madonna, das eine Mal königlich auf ihrem Lager hingegossen, das andre Mal wie eine Fürstin thronend, mit Diadem, Schleier und reichen Gewändern, eher an die Gestalt der Juno, als an die der demüthigen Magd, die im Stalle Zuflucht suchen musste. Der Künstler anticipirte hier die Königin des Himmels und schob ihr die Herrscherin des Olympos unter. Aber auch in andern, selbst in untergeordneten Figuren klingt dieselbe antike Grundstimmung an, am lautesten in mehreren der allegorischen Einzelgestalten. Für die Stärke wählte der Meister nicht das hergebrachte Bild einer weiblichen Figur mit einer Säule oder einem Schilde, sondern einen Hercules, der mit jungen Löwen spielt. Ein andres Mal schwebt ihm eine Statue der Venus, dann wieder die grandiose Figur eines schreitenden bärtigen Dionysos vor. Dennoch verfährt er nicht sklavisch nachahmend, sondern frei umgestaltend und führt namentlich, wo es den Ausdruck des Heitern, Festlichen gilt, antike Anschauungen in den christlichen Kunstkreis ein. Es war, wie Burckhardt sagt, eine verfrühte Renaissance, die eben deshalb keinen Bestand haben konnte. Nicola war in der Plastik den Mitlebenden ebensoweit vorausgeeilt, wie sein Zeitgenosse Kaiser Friedrich II. in den politischen Anschauungen es war. Eine specifisch religiöse Empfindung hat keiner von Beiden; vielmehr bricht bei Jedem in seiner Weise ein Zug moderner Subjectivität hervor. Wohl musste bald die christliche Gesinnung der Zeit Nicola's antike Renaissance vertreiben: aber seine Wirksamkeit hatte genügt, die Plastik aus den Kinderschuhen zu befreien, ihr die Bahn einer neuen Entwicklung zu zeigen.

Kanzel zu Siena.

Welches Aufsehen das Prachtwerk von Pisa gemacht haben muss, erkennt man daraus, dass die Sienesen in rühmlichem Wetteifer den Meister veranlassten, ihnen ein ähnliches, aber noch glänzenderes zu schaffen. Dies ist die noch jetzt vorhandene Kanzel im Dom zu Siena.

Vom 29. September 1266 datirt der Contrakt, welcher festsetzt dass Nicola mit seinen Gehülfen *Arnolfo* (*di Cambio*) und *Lapo* und, wenn er wolle, auch seinem Sohne *Giovanni* Anfang März des nächsten Jahres nach Siena komme, um dort für den Dom eine Kanzel zu arbeiten; dass der Meister einen Taglohn von acht, jeder der Gesellen von sechs und sein Sohn von vier Soldi erhalte. Die Säulen und die Löwen, auf welchen dieselben ruhen, sowie der erforderliche carrarische Marmor werden ihm besonders geliefert. Die Zahlungen laufen laut den in Siena noch vorhandenen Quittungen bis zum Anfang November 1268; die ganze Arbeit wurde also von ihm und seinen drei Gehülfen in anderthalb Jahren voll-



Fig. 148. Relief von der Kanzel zu Siena.

endet. Die Kanzel ist noch grösser und reicher als die von Pisa. Achtseitig hat sie an der Brüstung sieben Reliefdarstellungen und ruht auf neun Säulen. Von diesen werden vier von schreitenden Löwen und Löwinnen getragen, die mittlere ist an ihrer Basis von acht weiblichen Gestalten, Personificationen von Künsten und Wissenschaften, umgeben. Ueber den Kapitälen der Säulen sind auch hier theils sitzende, theils stehende Statuen von Tugenden angeordnet. An der Balustrade sieht man in sieben Reliefs die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Flucht nach Aegypten, die Kreuzigung, und in zwei Feldern eine ausführliche Schilderung des jüngsten Gerichts. Diese

Werke sind technisch und stylistisch vollendeter als jene von Pisa, aber die Anordnung des Reliefs ist gedrängter, zum Theil selbst überladen. Antike Auffassung kommt auch hier mehrfach vor, namentlich bei der Geburt Christi (Fig. 148). Aber die christliche Empfindung hat grösstentheils das streitig gemachte Gebiet wieder erobert und erhebt sich bei der Schilderung des Kindermords und der Kreuzigung zu leidenschaftlicher Gewalt. Ebenso ist die grosse Darstellung des jüngsten Gerichts voll trefflicher Einzelzüge, tiefen Ausdrucks und feiner Durchbildung. Wohl mag diese lebhaftere Charakteristik hauptsächlich auf Rechnung der jüngeren Gehülfen kommen; aber ohne Zweifel gehorchten sie darin nur einem natürlichen Einfluss der Zeit, dem auch der alte Meister sich nicht entzogen haben wird. In den Einzelgestalten der Tugenden, Künste und Wissenschaften ist die Schönheit antiker Auffassung mit der Innigkeit christlichen Gefühls mehrmals zu seelenvollem Ausdruck verschmolzen.

S. Domenico zu Bologna.

Ob Nicola auch der Schöpfer des berühmten Grabmals des heiligen Dominicus in S. Domenico zu Bologna sei, ist vielfach in Frage gestellt worden. Dass das Werk nicht, wie Vasari angiebt, eine Jugendarbeit des Meisters sein könne, hat Förster in genauer Untersuchung überzeugend dargethan. Dagegen entspricht es so sehr den vollendeten Werken Nicola's, dass wir kein Bedenken tragen, die Reliefs der Vorderseite ihm zuzuschreiben. Da nun eine unverdächtige alte Nachricht bezeugt, dass im Jahre 1267 die Gebeine des Heiligen in den von N. Pisano mit seinem Gehülfen, einem Dominikanerbruder *Fra Guglielmo* gearbeiteten Sarkophag übertragen worden seien, so hindert nichts anzunehmen, dass die Arbeit im Jahre 1266, als der Contrakt für Siena geschlossen wurde, vollendet oder ihrer Vollendung nahe war. An der Vorderseite ist in zwei Reliefs die Erweckung eines vom Pferde gestürzten jugendlichen Ritters und das Wunder des unverbrennlichen Buches geschildert. Die Anordnung ist klar, die Erzählung lebendig, ja in der ersteren Scene von ergreifender Innigkeit und dramatischer Gewalt. Einige schöne Züge geben auch hier einen Anklang an die Antike. Die Madonna, welche beide Darstellungen trennt, ist von einfacher Anmuth. Von geringerer Hand sind dagegen die Reliefs der beiden Schmalseiten und der Rückseite, die den Tod des Heiligen enthält. In ihnen wird man die Arbeit Fra Guglielmo's anzuerkennen haben.

Altar zu Pistoja.

Von einem andern Werke des Meisters, einem Altare des h. Jacobus für den Dom zu Pistoja, wissen wir nur aus einer Urkunde des dortigen Archivs, laut deren Nicola sich am 10. Juli 1273 verpflichtete, bei 300 Pfund Strafe denselben auszuführen und mit sechs Bildtafeln zu schmücken. Am 13. November desselben Jahres muss ein Theil der

Arbeit schon vollendet gewesen sein, da der Meister bescheinigt, hundert Pfund Lohn dafür empfangen zu haben. Das jedenfalls prachtvolle Werk scheint spurlos verschwunden, denn selbst die neueren Herausgeber des Vasari berichten Nichts davon. Dagegen ist die letzte Arbeit seines Greisenalters, der grosse Brunnen auf dem Marktplatze zu Perugia, der zwischen 1277 und 1280 vollendet wurde, noch erhalten. Nicola schmückte denselben unter Beistand seines Sohnes Giovanni mit Reliefs und Statuetten, während die Erzarbeit 1277 durch einen Meister *Rosso* (Rubeus) ausgeführt wurde. Die zahlreichen Reliefs der unteren Schale stellen die Monate mit ihren Beschäftigungen, die acht Wissenschaften und Künste, ferner alttestamentliche Scenen und Figuren, sowie mancherlei Allegorisches und Heraldisches dar. Sie sind frei belebt, trefflich bewegt und glücklich in den Raum componirt. Im Ganzen scheinen sie mehr Giovanni's als Nicola's Styl anzugehören. Viel befangener zeigen sich die 24 Statuetten allegorischen und biblischen Inhalts, welche die obere Schale schmücken. Sie werden dem *Arnolfo di Cambio* zugeschrieben, der allerdings 1277 dorthin berufen wurde*).

Brunnen zu Perugia.

Einfluss Nicola's.

Wie gross auch die Wirkung Nicola's auf seine Zeitgenossen gewesen sein muss, wir finden doch nur vereinzelte Werke von Bedeutung, die seinen direkten Einfluss verrathen. So vorzüglich die Kanzel in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja, um 1270 laut Vasaris Zeugniss von einem deutschen Bildhauer gearbeitet. Das Werk ist eine Reduktion jener grossen Prachtkanzeln; es lehnt sich an die Wand, ruht auf zwei Säulen und seine Brüstung ist an den drei freistehenden Seiten mit Reliefs geschmückt. Sie beginnen zur Rechten mit den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi**); an der Vorderseite sieht man Scenen der Passion, die Fusswaschung, Kreuzigung, Grablegung, links den Tod der Maria, die Ausgiessung des heiligen Geistes und die Himmelfahrt Christi. Es sind Arbeiten voll Anmuth, besonders die der rechten Seite durch klare Composition und einen Hauch antiker Schönheit ausgezeichnet. Bei der Geburt Christi ruht Maria wieder als Königin mit Diadem und Schleier auf dem Lager; aber dass sie sich liebevoll vorbeugt, um ihr Kind den anbetenden Königen darzureichen, ist ein selbständiger Gedanke des Meisters. Lebendig empfunden ist auch die Begrüssung des Engels, voll Zartheit die Begegnung der Maria und Elisabeth. Auch die Engelgestalt an der Mitte der Vorderseite und die Heiligenstatuetten an den abgeschrägten Ecken sind, besonders erstere, anmuthig und würdig. Wohl fehlt der übermächtige Genius eines Nicola,

Kanzel zu Pistoja.

*) Vergl. *Schulz*, Unteritalien I, 213. **) Abgeb. bei *Cicognara*, I. T. 39.

aber Schönheit der Empfindung und Adel der Form sind nicht zu verkennen.

Römische Werke.

Nach Rom scheint zuerst *Arnolfo di Cambio*, Nicola's Schüler und Gehülfe an den Arbeiten zu Siena, den neuen Styl gebracht zu haben. Er fertigte um 1285 das Altartabernakel von S. Paolo, wobei er seine Reliefs mit der dort heimischen musivischen Arbeit der Cosmaten zu verbinden hatte. Dafür theilte er den dortigen Künstlern den pisanischen Sculpturstyl mit. Denn wir finden diesen an zwei Grabmälern, welche inschriftlich von Meister *Giovanni Cosma* gegen Ende des 13. Jahrhunderts gearbeitet sind. Das eine, vom Jahre 1296, steht in S. Maria s. Minerva. Die Gestalt des Verstorbenen, eines Bischofs Guilelmus Durantus, ist noch starr und ausdruckslos; anmuthig sind aber die beiden schlanken Engel, welche den Vorhang des Baldachins zurückschlagen. Ganz ähnlich erscheint das andere Werk, vom Jahre 1299, in S. Maria Maggiore, das Grabmal des Cardinals Consalvi, Bischofs von Albano. Auch hier gehören die beiden Engel, die zu Füssen und zu Häupten des Verstorbenen stehen und trauernd auf ihn niederblicken, zu den anmuthigeren Gebilden der Zeit.

Werke in Unteritalien. Ravello.

In Unteritalien ist vor Allem die Kanzel im Dom zu Ravello, inschriftlich 1272 von einem Meister *Nicolaus di Bartolommeo* aus Foggia*) gearbeitet, hierher zu rechnen. Zwar waltet bei ihrer Dekoration der in Rom und Unteritalien beliebte musivische Schmuck vor; aber die sechs Löwen, welche die Säulen tragen, gehören zu den naturwahrsten der Zeit, und über dem Eingange zur Kanzeltreppe sieht man zwei hold lächelnde Frauenköpfe und die prächtige Marmorbüste der Madonna, ganz in antiker Auffassung mit Diadem und reicher Lockenfülle, lebendig dreinschauend. — Ueber den stylistischen Charakter der Reliefs an der Marmorsäule beim Dom zu Gaëta fehlen uns genügende Anschauungen. Die Säule enthält an ihrem quadratischen Schaft von etwa 20 Fuss Höhe eine grosse Anzahl biblischer und legendarischer Reliefdarstellungen, die zum Theil eine gut angeordnete und ausdrucksvoll bewegte Composition zu verrathen scheinen. — Dieser Zeit werden auch die beiden Marmorreliefs in S. Restituta beim Dom zu Neapel angehören, die in je funfzehn Feldern verschiedene Legenden des Januarius, Eustachius, Geschichten Josephs, Simsons, Scenen aus dem Leben Christi enthalten. Im Körperlichen gering und roh, miniaturhaft klein, dabei nicht frei von Manieren, z. B. in den

Säule zu Gaëta.

Neapel.

*) „Ego Magister Nicolaus de Bartholomeo de Fogia marmorarius" nennt sich der Meister. Und die Jahreszahl: „Lapsis millenis bis centum bisque tricenis Christi bis senis annis ab origine plenis."

herauspunktirten Tiefen, bieten sie doch in der lebendigen Art der Erzählung manchen erfreulichen Zug.

2. Im 14. Jahrhundert.

Umschwung des Styles.

Diese vereinzelten Werke fallen nicht schwer in's Gewicht gegenüber der grossen Mehrzahl der übrigen, welche schon seit den achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts einen neuen bewegteren, leidenschaftlicheren Styl verrathen. Was irgend von hervorragendem Talente war, wandte sich ihm zu, vor Allen aber muss *Giovanni Pisano,* Nicola's Sohn, als der Schöpfer dieser neuen Auffassung bezeichnet werden. Er scheint um 1245 geboren zu sein; als der Vater 1267 nach Siena ging, um dort die Kanzel zu errichten, gestattete man ihm, seinen Sohn zur Hülfe mitzubringen; doch empfing der wohl noch sehr jugendliche Giovanni geringeren Lohn, als die beiden ausbedungenen Gehülfen. Dann fanden wir ihn um 1277 wieder als Genossen des Vaters bei der Ausschmückung des Brunnens zu Perugia, dessen Reliefs wohl hauptsächlich sein Werk sind. Zuerst jedoch tritt in durchschlagender Weise die neue Richtung an den Sculpturen hervor, mit welchen gegen Ende des 13. Jahrhunderts (seit 1290) die Façade des Domes zu Orvieto geschmückt wurde*). Giovanni war daran mit anderen Schülern seines Vaters beschäftigt. Was an bedeutenden bildnerischen Kräften in Toskana zu finden war, scheint bei dieser grossen Arbeit mitgewirkt zu haben. In Mittelitalien hatte man sich bis dahin für solche Aufgaben reicher Incrustation mit Marmor und musivischen Gemälden bedient. Noch an der Façade des Domes zu Siena wog diese Behandlung vor, die dem italienischen Sinn für ruhige, aber farbig schimmernde Flächen am meisten zusagte. Jetzt tritt bei der Ausführung der Façade von Orvieto die Plastik gleichberechtigt neben die Malerei und die architektonische Zierform. Die ganzen unteren Flächen der Façade, die vier breiten Pfeiler zwischen und neben den drei Portalen werden mit einer Menge von Reliefs bedeckt. Diese enthalten in weitläufiger Ausführung die ganze Geschichte vom Sündenfall bis zur Erlösung, dabei viele zum Theil schwer zu erklärende symbolische Darstellungen; endlich eine grosse Schilderung des jüngsten Gerichtes. Hatte bis dahin die italienische Plastik sich in den engen Rahmen kleinerer Werke gefügt, so erobert sie hier den weitesten Spielraum, um im Sinne der nordischen Bildnerei den grossen christlichen Gedankencyklus zu entfalten. Gewiss ist dieser Impuls durch Einflüsse fremder Künstler zu erklären, und in der That sind zahlreiche Spuren, namentlich deutscher Meister, die um diese Zeit in Italien und selbst an der Façade zu Orvieto arbeiteten, zu erkennen.

Giovanni Pisano.

*) Trefflich herausgeg. von *Gruner*.

Vasari spricht mehrfach, wie z. B. bei jener Kanzel zu Pistoja, von deutschen Künstlern. Ein Bildhauer Ramus, Sohn eines Deutschen, steht in so hohem Ansehen, dass eine sienesische Urkunde vom Jahre 1281 ihn zu den besten Bildnern der Welt rechnet, und die Verbannung, die er sich zugezogen hatte, aufhebt, nur um seine Dienste beim Dom verwenden zu können. Durch solche Meister kamen sicher Einflüsse des neuen gothischen Styles nach Italien. Sie wurden lebhaft aufgenommen, weil sie der allgemeinen Zeitstimmung entsprachen. Aber man blieb keinen Augenblick bei ihnen stehen, sondern Giovanni vor Allen gab ihnen eine eigene nationale Umwandlung. Schon an den Sculpturen zu Orvieto sieht man das. Noch fühlt man die antiken Einwirkungen nach; aber in einem leidenschaftlichen, selbst heftigen Ausdruck, in einer frei bewegten malerischen Composition, deren Linien oft überaus weich und harmonisch fliessen, regt sich ein neuer Geist. Auch in der Anordnung des Ganzen verfährt man selbständig. Keine vertieften Portale mit massenhaftem statuarischen Schmuck zerklüften die Façade: in klarem Fachrelief, das von freien Rankenwindungen umrahmt wird, breitet sich Alles auf der Fläche aus. Schon ist die Plastik hier zu voll Selbstgefühl, um sich dem zwingenden Gesetz der Architektur zu unterwerfen. Dieses losere Verhältniss war nöthig, denn die italienische Plastik wollte vor allen Dingen erzählen, nach der Weise des Südländers gut, lebendig, fesselnd erzählen, und dazu konnte sie die engen Schranken nordischer Architektur nicht brauchen.



Fig. 149. Giov. Pisano's Madonna. Florenz.

Giovanni's Madonna.

Hier regt sich, der Subjektivität des germanischen Nordens gegenüber, der objektivere Sinn des Italieners. Noch deutlicher erkennt man ihn in den Madonnenstatuen, welche Giovanni mehrfach geschaffen hat:

die trefflichste unter ihnen jene berühmte „Madonna del Fiore“ am zweiten Südportal des Doms zu Florenz (Fig. 149). Grossartig, in königlicher Würde steht sie da, in der Rechten eine Blume, auf der Linken ihr Kind tragend, auf das sie mehr gedankenvoll als gefühlvoll den Blick richtet. Von der gebogenen Haltung, welche die nordischen Madonnenstatuen dieser Zeit als verstärkenden Ausdruck der Empfindung haben, ist hier nur ein leiser Anklang gegeben. Die Gewänder sind edel geordnet, in freiem Wurf, der ebenfalls von dem mehr conventionellen Zuge deutscher und französischer Madonnen abweicht. Kein sentimentaler Hauch, kein Streben nach dem Ausdruck seelenvoller Innigkeit ist hier zu spüren. Dennoch fesselt das Werk durch die Hoheit und den Adel der Erscheinung.

Madonna della Spina zu Pisa.

Noch vor jenen Werken arbeitete Giovanni an der Ausschmückung der kleinen Kirche S. Maria della spina zu Pisa, deren Statuen zum Theil trefflich, zum Theil geringere Gesellenarbeit sind. Sodann baute er — denn er war gleich seinem Vater auch ein tüchtiger Architekt — das berühmte Campo Santo daselbst, und begab sich 1286 nach Arezzo, um dort den Hochaltar des Domes auszuführen. Es ist ein aus vielen kleinen Reliefs und einzelnen Figuren kunstreich zusammengesetztes Werk, das in der Mitte die Statuen der Madonna und der hh. Gregor und Donatus, des Schutzheiligen der Stadt, enthält, dessen Geschichte die Reliefs erzählen. Die Compositionen sind trefflich, voll Charakter und Leben, die Figuren in dem weich fliessenden Linienzuge gothischer Plastik durchgeführt. Bei der Ausarbeitung standen dem Meister, wie Vasari erzählt, deutsche Gehülfen zur Seite, die ihn dann auch nach Orvieto begleiteten. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, dass Giotto den Werken Giovanni's, vor Allem diesen Altarsculpturen viel zu danken habe. In der That liegen hier die Keime zum Style jenes grossen Meisters.

Altar zu Arezzo.

Kanzel in Pistoja.

Dann folgt die im Jahre 1301 vollendete Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, nach dem Vorgange der beiden früheren von Pisa und Siena aufgebaut und geschmückt. Sechs Säulen von rothem Marmor und eine mittlere tragen den Bau; drei dieser Säulen ruhen wieder auf einer Löwin mit Jungen, einem Löwen, der ein Lamm zerreisst, und einem knieenden Manne; die Mittelsäule auf zwei Adlern und einem Löwen. Auf den Kapitälen stehen weibliche Figuren allegorischen Charakters; neben ihnen sind die Zwickel von Propheten mit Spruchbändern ausgefüllt, Alles in frei bewegtem Styl, hie und da noch mit antiken Nachklängen. Ueber dieser Region zieht sich die Brüstung mit ihren Reliefs hin. Sie enthalten die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Kreuzigung und das jüngste Gericht. Es sind also die schon öfter behandelten Gegenstände, aber ungleich überfüllter in der Composition, unruhig, natu-

ralistisch bis in's Heftige und Unschöne. So sehr ist dem Meister die dramatische Schilderung Herzenssache, dass er sich nicht bedenkt, ihr Anmuth und Klarheit aufzuopfern. Aber man fühlt, dass es der Strom eines energischen Lebens ist, der hier die Dämme durchbricht und mit der Macht der Leidenschaft Alles fortreisst. So werden in der erschütternden Gruppe der trauernden Mütter von Bethlehem die heftigsten Accente des Schmerzes angeschlagen. Im jüngsten Gerichte sieht man eine naturalistisch scharfe Durchführung des Nackten. Endlich gehören die Sibyllenstatuen an den Ecken zu den ausdrucksvollsten Schöpfungen der Zeit. Eine preisende Inschrift nennt den Künstler und die Zeit der Ausführung. — Von grossem Reiz ist das um dieselbe Zeit entstandene Weihwasserbecken in S. Giovanni fuoricivitas daselbst, dessen Schaale von drei recht edlen weiblichen Gestalten, Glaube, Liebe, Hoffnung, getragen wird, während auf dem Becken in kleinen Reliefs die unbedeutenderen Halbfiguren der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit und Stärke angebracht sind.

Weihwasserbecken daselbst.

Weiter schuf Giovanni in S. Domenico zu Perugia das Grab Papst Benedikts XI. († 1304). Die Gestalt des Verstorbenen ist edler, als man solche bis dahin in Italien zu bilden pflegte. Auch die den Vorhang ziehenden Engel, die bei dergleichen Anlässen schon herkömmlich geworden waren, belebte der Meister, indem er sie in schreitende Bewegung brachte und ihnen einen schönen Ausdruck von Mitgefühl gab*). —

Grab Benedikts XI.

Was von der prächtigen Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa arbeitete, noch übrig ist, wie die Löwen und die vereinzelten Relieftafeln, zeigt bereits einen Uebergang in's Manierirte. Das letzte Werk des Meisters, das Grabmal eines Scrovegno in S. Maria dell' Arena zu Padua, inschriftlich bezeichnet (1321), ist weniger wegen der ziemlich conventionellen Madonna sammt dem Kind und den beiden Engeln, als wegen der im schärfsten Naturalismus durchgeführten Statue des Verstorbenen von Interesse. Hier sprengt der alte Meister mit den letzten kühnen Meisselschlägen die Fesseln seiner Zeit.

Letzte Arbeiten.

In Giovanni Pisano tritt zum ersten Male der italienische Kunstgeist selbständig und bewusst hervor. Noch findet er seine Schranken in der nicht ganz überwundenen traditionellen Behandlung und dem eng begränzten Naturgefühl seiner Zeit. Aber was Giovanni anstrebt, und was durch ihn angeregt Giotto mit den umfassenderen Mitteln der Malerei noch entschiedener versucht, geht als Vermächtniss auf die folgenden Zeiten über und wird in der Plastik später von Donatello und Michelangelo auf höheren Stufen wieder aufgenommen und zur Vollendung gebracht. Der Ein-

Nachfolger Giovanni's.

*) Abgeb. bei *Cicognara* I. T. 24.

fluss des grossen Pisaner Meisters auf seine Zeitgenossen war ein ähnlich durchgreifender, wie der Giotto's in der Malerei. Alle Künstler des 14. Jahrhunderts sind von seinem Styl berührt, von seiner Art zu schildern und vorzutragen mit fortgerissen. Sowohl Pisa, namentlich im Campo Santo, als auch Florenz in den Grabmälern von Santa Croce, enthalten eine Anzahl beachtenswerther Werke seiner Schule. Unter den Meistern des 13. Jahrhunderts scheint der auch als Maler und Architekt thätige

Margaritone.

Margaritone von Arezzo, durch Giovanni's Werke angeregt, sich von dem älteren Style, den er bis dahin übte, der neuen Auffassung zugewendet zu haben. Wenigstens spricht dafür das Grabmal Papst Gregors X., welches er für den Dom zu Arezzo 1275 arbeitete. Entschiedener noch

Agostino und Angelo.

finden wir die Brüder *Agostino* und *Angelo* aus Siena als Nachfolger Giovanni's, mit dem sie schon an der Façade des Doms zu Orvieto gearbeitet hatten. Ihr plastisches Hauptwerk ist das Grabmal des berühmten Ghibellinischen Bischofs Guido Tarlati im Dom zu Arezzo (1330), angeblich nach Giotto's Zeichnungen ausgeführt. Es ist eine hohe von einem Giebel bekrönte Bogennische, welche die Form eines Altaraufsatzes mit der eines Grabmals nicht gerade glücklich verbindet. Da aber das kriegerisch bewegte Leben des Bischofs geschildert werden sollte, so wussten die Künstler diesen reichen Inhalt nicht anders unterzubringen, als indem sie in vier durch Pilaster getrennte Abtheilungen sechszehn Relieftafeln mit Scenen aus seiner Geschichte einfügten. Diese Arbeiten sind als Compositionen nicht von erheblichem Werth, obwohl sie manche für die damalige Kunst bezeichnende Züge enthalten. So sieht man in einem der oberen Felder einen bärtigen Mann auf einem Throne sitzend und auf allen Seiten von Personen umringt, die dem kummervollen Alten Bart und Haupthaar zerraufen. Die Künstler haben damit die Gemeinde von Arezzo schildern wollen, die von ihren Feinden bedrängt und geschädigt wird. Eine der gelungensten Scenen ist die Darstellung vom Tode des Bischofs. Das Lager des Entschlafenen wird von einer Menge Personen umringt, die ihren Schmerz in verschiedener Abstufung vom stillen Kummer bis zum lauten Aufschrei der Leidenschaft an den Tag legen. Unter den fünfzehn an den Pilastern angebrachten Statuetten von Bischöfen sind einige vortrefflich bewegt und alle durch Mannigfaltigkeit der Motive in Stellung und Gewandung ausgezeichnet. Ueber diesem reichen Aufbau sieht man die Gestalt des Verstorbenen; zwei Engel ziehen den Vorhang fort, und von beiden Seiten nahen Priester und Leidtragende*).

Giotto.

Auch *Giotto* (1276—1336) ist hier zu nennen wegen der reichen

*) Eine allerdings ungenügende Abbildung des Ganzen bei Cicognara, I. T. 24.

plastischen Ausschmückung, die der Glockenthurm des Domes von Florenz seit 1334 theils durch ihn, theils nach seinen Zeichnungen erhielt. In vielen einzelnen, an den unteren Geschossen angebrachten Reliefs gab er nach der Anschauung seiner Zeit eine Darstellung der menschlichen Kulturentfaltung, welche durch manche naive Züge, sowie durch das theils Räthselhafte des Inhalts anziehen. Die Mehrzahl dieser Werke wurde durch *Andrea Pisano* (c. 1270—1345) ausgeführt, der in seiner Vaterstadt*) schon berühmt geworden war, als er nach Florenz berufen wurde, um nach den Zeichnungen Giotto's die Façade des Doms mit plastischen Werken zu schmücken. Von diesen ist nach Zerstörung der Façade nichts erhalten, als die Statuen Papst Bonifaz VIII. und der Apostel Petrus und Paulus, jetzt im Palazzo Stiozzi zu Florenz. Diese Werke sind noch sehr befangen, aber höchst charakteristisch dadurch, dass die beiden Apostelfürsten wie antike Triumphatoren mit Lorbeerkränzen geschmückt sind. — Grösseren Ruhm erwarb sich Andrea als

Andrea Pisano.



Fig. 150. Von der Thür Andrea Pisano's. Florenz.

Erneuerer der Erzbildnerei, die seit dem Untergang der Antike bis dahin kein Werk hervorgebracht hatte, das auch entfernt nur sich mit der südlichen Thür am Baptisterium zu Florenz vergleichen liesse. Der Meister vollendete, wie er inschriftlich bezeugt, seine Arbeit im Jahre 1330; der Guss wurde dann von venezianischen Giessern ausgeführt. In zwanzig Reliefs ist die Geschichte Johannes des Täufers geschildert. Die einzelnen Felder haben eine feine architektonische Umrahmung, innerhalb deren

*) Andrea ist zwar aus Pontedera gebürtig, aber seiner ersten Ausbildung nach Pisaner.

jede Scene mit wenig Figuren in klarer Anordnung überaus lebendig erzählt ist (Fig. 150). Die Gesetze des echten Reliefstyles sind hier gleichsam neu entdeckt, die Gestalten richtig empfunden und die Gewänder in edlem Flusse behandelt. Wahrhaft bewundernswürdig ist der Meister in dem Geschick, jeden Vorgang mit den bescheidensten Mitteln und in maassvoller Anordnung vollkommen anschaulich, ja dramatisch bedeutsam zu entwickeln. Auch die acht Relieffiguren der Tugenden in den unteren Feldern sind ausdrucksvoll belebt. So gehört das ganze Werk zu den reinsten und schönsten Erzeugnissen mittelalterlicher Kunst.

Nino Pisano.

Unter den jüngeren Ausläufern der toskanischen Schule ist Andrea's Sohn *Nino Pisano* einer der anziehendsten, besonders durch edle plastische Entwicklung der Gewänder. In Santa Caterina zu Pisa sieht man von ihm das prächtige Grabmal des Erzbischofs Simon Saltarelli vom Jahre 1352. Die Gestalt des Verstorbenen ist würdig, einfach: zwei lieblich lächelnde, aber etwas gezwungen bewegte Engel heben die Vorhänge auf. Am Unterbau sind in lebendigen Reliefs Scenen aus seinem Leben dargestellt, besonders anziehend durch die feine Behandlung der Gewänder. Am Oberbau erscheint die Madonna, schwungvoll und edel: minder bedeutend die beiden Engel und die Statuen von zwei Ordensgeistlichen. Dieselbe Kirche enthält in der südlichen Seitenkapelle eine Darstellung der Verkündigung vom Jahre 1370; ebenfalls fein und anmuthig, namentlich der Erzengel Gabriel. Für S. Maria della Spina arbeitete er die liebenswürdige Madonna, die das Kind säugt, sowie für den Hauptaltar derselben Kirche die Statuen des h. Petrus, des Täufers Johannes und der Madonna. In diesen Werken fällt mehr als in anderen italienischen das stark Ausgeschwungene, etwas Manierirte der Stellung auf. Auch macht sich schon ein Hang zu realistischem Detailliren fühlbar.

Professorengräber.

Von den in Italien häufig vorkommenden Professorengräbern enthält der Dom zu Pistoja, rechts vom Eingang, eins der frühesten. Es datirt vom Jahre 1337 und stellt in einer Spitzbogennische den Rechtslehrer Cino dar, sitzend und umgeben von Zuhörern. Darunter ist am Sarkophag der Professor noch einmal auf seinem Katheder angebracht, und vor ihm sitzen auf drei Bänken die Studenten, in welchen der Ausdruck aufmerksamen Zuhörens mannichfach und naiv geschildert ist.

Andere Meister Toscana's.

Ein Meister *Cellino* hat das Werk nach der Zeichnung eines sienesischen Künstlers gearbeitet*). Andere ebenfalls nicht bedeutende Bildhauer

*) Abgeb. bei *Cicognara* I. T. 35.

wie *Tommaso Pisano*, Nino's Bruder, *Nicola Aretino* (Madonna als Schützerin der Christenheit am Portal der Misericordia zu Arezzo*) und Statue des h. Marcus im Dom zu Florenz) *Alberto di Arnoldo* (Maria zwischen Engeln im Bigallo daselbst) übergehe ich, um den wichtigsten toskanischen Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts *Andrea di Cione*, bekannter unter dem Namen *Orcagna*, (— 1376) hervorzuheben. Er war gleich den übrigen bedeutenden Künstlern jener Zeit zugleich Architekt, Maler und Bildhauer. Für uns kommen hier zunächst die Sculpturen des Altartabernakels in Or San Micchele zu Florenz in Betracht, das er 1359 ausführte: ein Werk, an welchem sich Alles, was die italienische Kunst von dekorativen Mitteln besass, zu höchster Pracht und harmonischer Wirkung verbunden zeigt. Ausser zahlreichen Statuetten von Propheten und Engeln enthält es in Reliefs die Hauptscenen aus dem Leben der Maria, auf der Rückseite die Darstellung ihres Todes und ihrer Aufnahme in den Himmel. Hier sind vorzüglich die nachschauenden Apostel von grossem Werth; überhaupt waltet in der Arbeit ein edler Sinn für einfache Formbehandlung, dem sich eine lebendige Naturbeobachtung zugesellt. In der zierlichen Pracht des reichen Ganzen erkennt man noch den Sohn des Goldschmiedes Cione. Trefflich sind auch die Statuetten an den Fenstern derselben Kirche. Die schönen, lebensvollen Reliefs an der Loggia de' Lanzi, die 1377 nach des Meisters Tode noch nicht vollendet war, sind gewiss, wenn nicht zum Theil von ihm selbst, doch nach seinen Zeichnungen ausgeführt.

Andrea Orcagna.

Von Werken der Goldschmiedekunst, welche freilich beim Vorwiegen der Marmorsculptur hier weniger als anderwärts in Betracht kommt und von jener abhängig ist, sind in Toskana doch einige bedeutende aus dieser Zeit zu nennen. *Cione*, Orcagna's Vater, arbeitete für das Baptisterium von Florenz den jetzt in der Opera del Duomo befindlichen Altar in getriebenem und vergoldetem Silber. Eine Reihe von andern Meistern fügte später noch Manches hinzu, sodass erst 1477 das Ganze vollendet war. Neben prächtigen Verzierungen von Emaille und Lapislazuli enthält der Altar Reliefs aus der Geschichte Johannes des Täufers und zahlreiche Statuetten von Heiligen, Propheten und Sibyllen. — Nicht minder glänzend ist der Altar, welchen man in der Kapelle des h. Jakobus im Dom zu Pistoja sieht. Er besteht aus einem grossen mittleren Aufsatz und einem unteren Antependium mit Seitenflügeln. Oben sieht man in der Mitte den thronenden Christus als Weltrichter,

Goldschmiede-Arbeiten.

Florenz.

Pistoja

*) Ebenda I. T. 18.

unter ihm grösser den h. Jakobus mit Pilgerstab und Tasche. Daneben sind in kleineren Spitzbogennischen Figuren von Aposteln, Engeln und verschiedenen Heiligen angebracht. Diese Werke, seit 1287 mit Ausnahme des Jakobus von einem unbekannten Meister gefertigt, zeigen einen noch strengen pisanischen Styl. Der Jakobus, 1353 von einem Meister *Giglio* aus Pisa gearbeitet, gehört gleich den in den äussersten Feldern hinzugefügten Apostelstatuen dem flüssigen, fein durchgebildeten Style, wie ihn gleichzeitig Andrea Pisano vertritt. Besonders die Apostel sind von edler Schönheit. Die Mitteltafel des Antependiums, inschriftlich 1316 durch *Andrea di Jacopo d'Ognabene* vollendet, enthält auf funfzehn Feldern in drei Reihen Scenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi, woran sich Vorgänge aus dem Leben des Apostels Paulus schliessen. Der Styl ist hier ebenfalls noch streng gebunden, die Gruppirung meist etwas wirr und auf Einflüsse des Giovanni Pisano hindeutend. In den Gewändern bemerkt man gute Motive, die indess an Unruhe und einer noch mangelhaften technischen Ausführung leiden. Der linke Flügel, seit 1357 durch Meister *Piero* aus Florenz ausgeführt, enthält in neun Feldern Geschichten des alten Testaments, von der Schöpfung der Eva bis zur Vermählung der Maria. Diese Darstellungen sind viel geschickter, freier, lebendiger als jene früheren Arbeiten. Sodann fügte von 1366—71 *Lionardo di Sergiovanni*, ein trefflicher Schüler des Cione, den rechten Flügel mit neun Darstellungen aus dem neuen Testamente und der Apostelgeschichte hinzu. Diese Werke gehören zum Vorzüglichsten ihrer Zeit, namentlich zeigt hier die Gewandung den edelsten Styl, die reichste und reinste Durchführung. Man darf dieselben am ersten mit der Erzthür des Andrea Pisano vergleichen; doch hat der Meister den Reliefstyl nicht mehr so klar und einfach aufgefasst wie Andrea, geht vielmehr durch Andeutung von landschaftlichen Hintergründen bereits ins Malerische über. Endlich wurden durch einen Meister *Pietro,* Sohn eines deutschen Künstlers Heinrich, seit 1386 noch vier Heiligenstatuetten, eine Verkündigung und Anderes hinzugefügt, und erst 1398 das ganze Prachtwerk vollendet*).

Oberitalien.

Von Toskana gehen in dieser Epoche die künstlerischen Anregungen für das übrige Italien aus. Was für die Malerei Giotto, das waren Giov. Pisano und seine Schüler für die Plastik. Namentlich gilt das von Oberitalien. Wir finden überall Meister aus Toskana thätig, denen sich dann die dortigen Künstler allmählich anschlossen. In Mailand enthält zu-

*) Die geschichtlichen Nachrichten verdankt man *E. Förster*, Beitr. zur neueren Kunstgesch. S. 65 ff.

nächst der Dom unter der Masse seines figürlichen Schmuckes manches anziehende, würdevolle Werk. Sodann führte der Pisaner *Giovanni di Balduccio*, von welchem auch die Kirche zu S. Casciano bei Florenz eine Kanzel besitzt, 1339 das Denkmal des Petrus Martyr für die Kirche S. Eustorgio aus*). Seiner Composition nach gehört es zu den besten Werken dieser Art; die Ausführung dagegen ist von verschiedenem Werth. Das Ganze ruht auf acht Pfeilern, an welchen schöne Statuen von Tugenden angeordnet sind. Am Sarkophag und seinem pyramidalen Deckel sieht man in Reliefs verschiedene Wunder des Heiligen und andre sich auf seine Verehrung beziehende Scenen in einem härteren, übertreibenden Styl, in welchem wohl die Hand geringerer Gehülfen zu erkennen ist. Denn in solcher Weise mochte sich der Einfluss des Giovanni Pisano bei Künstlern von mässigem Talent offenbaren. Anziehender sind dagegen die kleineren Statuen, welche die Darstellungen trennen und den Oberbau krönen. Das Ganze gipfelt in der Madonna, zwischen den heiligen Dominicus und Petrus Martyr. — In derselben Kirche sieht man die weiteren Einflüsse dieses Styles an den Reliefs des Hochaltars, welche Scenen aus der Passion von frischem lebendigem Ausdruck enthalten, und in zwei glänzenden Marmorgräbern der Visconti, von denen jedoch das grössere, zweigeschossige diese Richtung bereits in manieristischer Entartung zeigt.

Mailand.

Noch prachtvoller ist die der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörende Arca des h. Augustinus im Dom zu Pavia; inschriftlich vom Jahre 1362. Am unteren Geschoss sind in gothisch umrahmten Flachnischen Statuetten der Apostel, des Stephanus, Laurentius und anderer Heiligen, auf den vorspringenden Pilastern allegorische Gestalten von Tugenden angebracht. Darüber erhebt sich ein zweites Geschoss mit Reliefscenen aus dem Leben des Heiligen und den durch seine Reliquien bewirkten Wundern. Dann folgt der von einem grossen Baldachin überragte Sarkophag mit der liegenden Statue des Augustinus, von Engeln umstanden, welche das Bahrtuch halten. Selbst das Gewölbe des Baldachins ist mit Engelköpfen und anderem figürlichen Schmuck ausgestattet, der Oberbau dann mit drei prächtigen Giebeln bekrönt. Die Reliefs sind lebendig empfunden und gut componirt; von den Statuetten zeigen namentlich die Tugenden einfache Anmuth und schön durchgeführte Gewandung; aber auch die Apostelgestalten sind gut und ausdrucksvoll. Das Ganze ein Prachtwerk ersten Ranges. Ob es, wie man wohl ver-

Pavia.

*) Abgeb. bei d'Agincourt, Sculpt. Taf. 34.

muthet, von dem Schüler jenes Giovanni di Balduccio, *Bonino da Campiglione* herrührt, scheint mir sehr zweifelhaft. Sicher dagegen ist derselbe bezeugt als Meister des grossartigen Grabdenkmals, welches Can Signorio della Scala († 1375) sich bei S. Maria antica zu Verona setzen liess. Die Denkmäler der Scaliger bezeichnen künsterisch wie kulturgeschichtlich einen merkwürdigen Wendepunkt. Sie sind die ersten Monumente, welche der moderne Despotismus sich unabhängig von religiösen Rücksichten errichtet hat. Sie stehen nicht mehr in der Kirche, verschmähen absichtlich die Weihe des geheiligten Orts und treten als bewusste Verherrlichung der Gewaltherrschaft unter freiem Himmel der Oeffentlichkeit entgegen. Die bedeutenderen beginnen mit dem des Can Grande († 1329) und dem Mastinos II. († 1351). Beide zeigen den auf Säulen emporgetragenen Sarkophag, überragt von einem ebenfalls auf Säulen ruhenden Baldachin, den die Reiterstatue des Verstorbenen krönt. Erst später löste sich bei solchen Denkmälern letztere von der Architektur und erhielt als selbständiges Reiterstandbild nachdrücklichere Ausbildung. Das Grab Can Signorio's hält die gegebene Form fest, bildet dieselbe jedoch zu reichster Wirkung aus. An den sechs Ecken des Unterbaues stehen christliche Streiter, die Heiligen Quirinus, Georg, Martin, Valentin, Sigismund und Ludwig IX. Am Oberbau sind in den Nischen der Giebel christliche Tugenden dargestellt; aber diese sowohl wie der übrige plastische Schmuck und selbst das Reiterbild auf dem Gipfel sind nicht von höherem künstlerischen Werth, nur als Ganzes von stattlicher Wirkung.

Verona, Gräber der Scaliger.

Auch nach Venedig dringt der neue Styl durch mehrfach bezeugte Thätigkeit von Pisaner und Sieneser Meistern und erfährt bei den glänzenden dortigen Bauunternehmungen massenhafte Anwendung. Das Hauptwerk der Zeit ist der seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts im Umbau begriffene Dogenpalast. Um 1340 steht *Pietro Baseggio* an der Spitze der Ausführung*). Die Bedeutung dagegen, die man früher dem *Filippo Calendario* als Architekt und Bildhauer beilegte, ist nach den neuesten Forschungen wohl auf ein bescheidneres Maass zurückzuführen. Gewiss scheint nur, dass er seinem Verwandten und Genossen Baseggio bei der Arbeit zur Seite stand und bei dessen Tode (vor 1354) zum Werkmeister des Palastes ernannt wurde. Aber schon 1355 traf ihn bekanntlich das Schicksal, als Verschwörer hingerichtet zu werden. Allem Anscheine nach sind die prächtigen oberen Arkaden zum Theil sein

Venedig.

Calendario.

*) Vergl. das verdienstliche Werk von O. Mothes, Gesch. der Bauk. und Bildh. Venedigs (Leipzig 1859) I. S. 193.

Werk. Die reichen plastischen Zierden an den Kapitälen und anderen Theilen mögen erst nach Vollendung des Aufbaues ausgeführt worden sein, ja mehrfach erst dem 15. Jahrhundert angehören.

Lanfrani.

Als Zeitgenossen Calendario's lernen wir sodann einen Meister *Lanfrani* kennen, der als Schüler Giovanni Pisano's bezeichnet wird. Er ist jedoch ausserhalb thätig, errichtet die Façade von S. Francesco zu Imola und vollendet 1343 die Portalsculpturen dieses jetzt zerstörten Baues. Später soll er dort auch die ebenfalls nicht mehr vorhandene Kirche S. Antonio erbaut haben. Vorher jedoch arbeitete er (1347) das Grabdenkmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna und (1348) das des Rechtsgelehrten Calderini im Klosterhofe daselbst, Arbeiten ohne hervorragende Bedeutung.

Die Massegne.

In die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt nun die Thätigkeit der Künstlerfamilie *Massegne*, über welche jedoch die Nachrichten so unklar und widersprechend sind, dass sich ohne festeren Anhalt urkundlicher Forschung die einzelnen Persönlichkeiten derselben nicht ermitteln lassen*). Zwei Brüder *Paolo* und *Giacomello delle Massegne* sollen 1338 den Prachtaltar in S. Francesco zu Bologna gearbeitet haben. Wenn jene Künstler, wie behauptet wird, Schüler der Sienesen Agostino und Angelo waren, so lässt sich an dieser Arbeit wohl in der Gewandung ein Einfluss sienesischen Styles nachweisen; eine gewisse Befangenheit der Haltung mag als jugendliche Unfreiheit aufgefasst werden. Wenn *Paolo* aber mit zwei Söhnen, *Luca* und *Giovanni*, 1344—45 an der Pala d'oro (im Schatz von S. Marco) gearbeitet hat, so kann er 1338 nicht mehr jung gewesen sein. Die in vergoldetem Relief getriebenen Figuren der Apostel betrachtet man als Werke seiner Hand. Sie stimmen indess im Styl keineswegs mit jener Arbeit in Bologna überein. Dagegen ist mit Gewissheit bezeugt, dass 1394 die Statuen aufgestellt wurden, welche *Giacomello* und *Pierpaolo delle Massegne* für den Lettner des Hauptchores von S. Marco gearbeitet hatten. Es sind die Statuen der Madonna, des Kirchenpatronen und der Apostel, Werke von hohem Werth, von ernster Schönheit und bei etwas gedrungenen Verhältnissen von jenem prächtigen Schwunge der Bewegung, der wahrscheinlich aus deutschen Einflüssen hergeleitet werden darf. Von ähnlicher, nur etwas geringerer Art sind die im Jahre 1379 vollendeten Statuen auf den Lettnern der Seitenschiffe, je vier weibliche

*) *Mothes*, a. a. O. I, S. 243 ff. hat einen Versuch gemacht, gesteht sich aber selbst ein, dass ohne positive archivalische Ermittelungen die Vermuthungen in der Luft schweben.

Heilige, in der Mitte beiderseits die Madonna mit dem Kinde, das sie in zärtlicher Mutterliebe anschaut. Weiter scheinen zwei Grabdenkmäler in S. Giovanni e Paolo hierher zu gehören. Das eine, für Jacopo Cavalli 1394 errichtet, trägt den Namen des Bildhauers „Polo, nato de Jacomell"; das andere, dem Dogen Antonio Venier gewidmet (1400), erinnert in den drei über dem Sarkophag angebrachten Statuen an jene Bildwerke in San Marco. Derselben Werkstatt gehört sicher unter den zahlreichen Grabdenkmälern der dortigen Kirchen manches an; von andern Werken sei nur noch die anziehende Madonna mit dem h. Marcus und Johannes dem Täufer über dem Portal, welches zum Platze der Kirche S. Zaccaria führt, sowie das Portalrelief am nördlichen Querschiff von S. M. de' Frari erwähnt.

Dogenpalast.

Die mittelalterliche Auffassung bleibt in Venedig länger in Kraft als im mittleren Italien. Sie kann noch 1438 bei dem abermals begonnenen Bau des Dogenpalastes sich in einer Reihe prächtiger Werke aussprechen, mit denen dann der frühere Styl auch hier sein Ende erreicht. Diese Arbeiten knüpfen sich an den Namen einer zweiten bedeutenden Künstlerfamilie Venedigs, die Bon oder Buoni genannt. In jenem Jahre wird am 10. November ein Contrakt mit *Giovanni Bon* und seinem Sohne *Bartolommeo* gemacht, welche für den Preis von 1700 Ducati die grosse Pforte des Dogenpalastes, d. h. die Porta della Carta errichten sollen; 1443 ist dies Werk vollendet, aber die Ausschmückung des Palastes scheint noch durch die folgenden Decennien fortgesetzt worden zu sein; denn 1463 überträgt der Senat dem Meister Bartolommeo Bon, das Wenige zu vollenden, was an der Façade des Palastes noch fehle*). Die vier Tugenden am Portale, sowie oben die nackten Kindergestalten, welche die Wappen halten und jene andern, welche lustig zwischen dem gothischen Laubwerk umher klettern, zeigen in schönster Weise den Uebergang in die Auffassung der Renaissance, während die schwebenden Reliefligurer der Engel, die im Giebelfelde das Medaillon mit dem Bilde des h. Marcus halten, sich mehr dem gothischen Styl anschliessen. So bekunden denn auch die Marmorgruppen an der benachbarten Ecke des Dogenpalastes, unten das Urtheil Salomo's, oben der Erzengel Gabriel, eine Neigung zum Styl des 15. Jahrhunderts, obwohl hier das gothische Element in Linienzug und Empfindung noch stark hineinklingt. Wann und von wem diese Arbeiten ausgeführt wurden, ist nicht bekannt. Wohl aber können wir einige frühere Werke Bartolommeo's nachweisen, die seinen Uebergang aus dem älteren Styl in den

Porta della Carta.

*) *Mothes*, a. a. O. I. 253. fg.

des 15. Jahrhunderts veranschaulichen. Vom Jahre 1430 stammt der Altar in der Kapelle de' Mascoli der Markuskirche. Hier waltet der gothische Styl noch so stark vor, dass vielleicht eine Mitwirkung des Vaters Giovanni anzunehmen ist. Da sodann Bartolommeo im Jahre 1439 als Baumeister von S. M. dell' Orto bezeichnet wird, so dürfen wir ihm auch die Apostel und den h. Christoph an der Façade der Kirche, namentlich letzteren als eigenhändiges Werk zuschreiben. Ebenso gehört ihm die schöne Composition der Mutter der Barmherzigkeit vom Portale der ehemaligen Scuola della Misericordia an der Kirche des Abbazia, zwischen 1430 und 1440 entstanden.

S. Marco.

Noch ist unter den Werken dieser späteren Zeit der plastische Schmuck der reichen Ziergiebel zu erwähnen, mit welchen wahrscheinlich nach 1423 die Markuskirche jene krönenden Abschlüsse erhielt, die für die phantastische Wirkung dieses Baues so wichtig sind. Vielleicht Arbeiten des Giovanni Bon und seiner Schule.

Padua.

In Padua sind es namentlich zahlreiche Grabmäler: viele und ansehnliche in den Kreuzgängen von S. Antonio, reich mit farbiger Sculptur und Wandgemälden ausgestattet, welche den Styl des 14. Jahrhunderts vertreten. Dasselbe gilt von Bologna, welches in den Kreuzgängen von S. Domenico und im Chorumgang von S. Giacomo mehreres Ansprechende der Art enthält. Zum Theil waren hier, wie wir gesehen haben, venezianische Einflüsse thätig. Im Anfange des 15. Jahrhunderts begegnen wir daselbst einem toskanischen Meister *Andrea da Fiesole*. Von ihm sind die Denkmäler des Rechtslehrers Saliceti (1403) im Kreuzgange von S. Martino und das des Bartolommeo Saliceti (1412) bei S. Domenico. Zu Ferrara sind die Sculpturen an der Façade des Domes, ein Weltgericht in der Weise französischer Plastik darstellend, ein beachtenswerthes, wenngleich etwas roh und derb behandeltes Werk vom Anfang des 14. Jahrhunderts.

Bologna

Genua.

Genua ist in dieser Epoche arm an plastischen Werken. Doch gehört wohl von dem oben (S. 445) erwähnten Schmuck der Portale des Domes manches erst dem Anfange des 14. Jahrhunderts an. Vom Jahre 1336 ist sodann im Dome ein schönes bischöfliches Grabmal mit einer trefflichen Reliefdarstellung, wie der auferstandene Christus von seinen Jüngern erkannt und angebetet wird. Ausserdem fallen die Statuen am südlichen Seitenportal von S. M. delle Vigne noch in diese Zeit.

Neapel

Reicher, aber nicht eben mannigfaltig blüht die Plastik, begünstigt von dem angovinischen Königshause, in Neapel. Sowohl Nicola als Giovanni Pisano sollen hier persönlich thätig gewesen sein; doch lässt

sich nichts Bestimmtes darüber nachweisen. Am meisten zeugt wohl der Osterleuchter in S. Domenico mit den neun allegorischen Figuren, welche seinen Schaft tragen, von direktem pisanischen Einfluss. Im Uebrigen ergeht sich die neapolitanische Sculptur in einer etwas schweren und stumpfen Aneignung des in Toskana ausgebildeten Styles. Ihre Thätigkeit besteht fast ausschliesslich in Herstellung von Grabmälern, nach immer wiederkehrender, bald einfacherer, bald reicherer Anordnung. Dieselben Tugenden und sonstigen allegorischen Wesen als Träger des Sarkophags, dieselben Reliefgestalten in ziemlich monotoner Wiederholung und einem weder durch höhere Lebendigkeit, noch durch feinere Anmuth hervorragenden Styl. Ueber die Künstler, welche diese Werke geschaffen, liegen bis jetzt keine Forschungen vor. Für das 13. Jahrhundert nennt man einen älteren, für das 14. einen jüngeren *Masuccio* als beinahe mythischen Collectivnamen. Zunächst enthält S. Domenico mehrere solcher Gräber: in der ersten Kapelle rechts das Denkmal eines Bischofs, das von vier befangenen allegorischen Figuren auf den Schultern getragen wird. Die Gestalt des Verstorbenen hat der Künstler ganz nach vorn gewendet, um den vollen Anblick des Gesichts zu gewähren. In der siebenten Kapelle ist das Grab der Gräfin Johanna von Aquino vom Jahre 1345 handwerksmässig roh gearbeitet; weit besser daselbst das Denkmal eines Christoph von Aquino vom Jahre 1342. Die tragenden Figuren sind recht edel, die Reliefgestalt der Madonna mit dem Kinde vor einem von zwei Engeln zurückgeschlagenen Vorhang, umgeben von vier Heiligen, zart und innig. Die nach vorn gewendete Statue des Verstorbenen zeigt sich mit gekreuzten Armen, einfach, in schöner Ruhe des Todes. Unter den zahlreichen Gräbern der Anjou-Fürsten in S. Chiara ist das Hauptwerk der Zeit das grosse Denkmal König Roberts (1350) hinter dem Hochaltar; viele kleinere sind zu beiden Seiten in den Kreuzschiffen aufgestellt. Die Anordnung ist die herkömmliche mit einem Baldachin auf zierlichen Säulen; mit allegorischen Figuren und anderem bildlichen Beiwerk, mit der liegenden Gestalt des Verstorbenen, vor welcher zwei Engel den Vorhang zurückziehen. Die Arbeit erhebt sich nirgends über das gewöhnliche Niveau des Zeitüblichen. Von ähnlicher Art in S. Lorenzo mehrere Grabmäler des Hauses Durazzo, sowie das Denkmal des durch Ludwig von Ungarn 1347 ermordeten Königs Karl. Ferner in S. M. donna regina das Denkmal der Königin Maria von Ungarn, Mutter König Roberts († 1323). Den Styl dieser Werke repräsentirt recht gut die im Klosterhofe des Carmine befindliche Statue der Mutter des unglücklichen Konradin, Kaiserin Elisabeth (Fig. 151). In der Hand hält sie das Geld, mit welchem sie vergeblich das Leben ihres Sohnes erkaufen wollte.

S. Domenico.

Gräber in S. Chiara.



Fig. 151. Kaiserin Elisabeth, Mutter Konradins. Neapel.

Gräber in S. Giov. a Carbonara.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts entwickelt sich dieser Styl zu grösserer Lebensfrische: besonders in den Statuen der Verstorbenen macht sich ein höheres Naturgefühl geltend. Dieser Zeit gehört das prächtige Grabmal, welches in S. Giov. a Carbonara Johanna II. sich und ihrem Bruder, König Ladislaus, 1414 durch *Andrea Ciccione* errichten liess. Als Ganzes von bedeutender Wirkung und trefflich ausgeführt, zeigt es in den Gestalten der vier Tugenden an den Pfeilern zwar schwere Verhältnisse und breite grosse Köpfe, zum Theil aber schön bewegte Gewänder. Darüber sieht man in einer grossen rundbogigen Mittelnische und schmalen spitzbogigen Seitennischen die königliche Familie sitzen, würdige Gestalten in edler Gewandung, nur in den Köpfen etwas ausdruckslos. Dann folgt abermals in einer grossen Bogennische der Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Verstorbenen; und ganz oben als krönender Abschluss

ist der König zum dritten Male zu Ross dargestellt. So drängt hier ähnlich wie in Verona die Selbstverherrlichung der Herrscher zu überwiegender Betonung des Persönlichen, Portraitartigen hin. Von demselben Meister ist sodann in der Chorkapelle dieser Kirche das Denkmal des Seneschalls Sergianni Caracciolo vom Jahre 1433. Unten an den Pfeilern stehen als Träger in reichen Harnischen drei ritterliche, etwas gedrungene Gestalten mit portraitartigen Köpfen, der Mittlere bärtig; an den Wandpilastern zwei nackte Männer mit Säule und Thurm, Haar und Bart vergoldet. Darüber erhebt sich ein Aufsatz mit zwei fliegenden, wappenhaltenden Engeln, flankirt von fialenartigen Eckpfeilern mit allegorischen Figuren ohne besonderen Werth. Auf dem Mittelbau steht der Verstorbene aufrecht, etwas steifbeinig, aber recht charakteristisch; neben ihm zwei sitzende Löwen. Das Ganze ist nicht gerade schön, jedoch interessant, weil es den Uebergang in die Auffassung der Renaissance bezeichnet. Noch bedeutender macht sich derselbe geltend in der trefflich behandelten Gestalt Papst Innocenz IV. an seinem Grabmal im nördlichen Querschiff des Domes, gewiss nicht vor dem 15. Jahrhundert entstanden. Der freie, dabei imponirende Prälatenkopf ist so, wie man sich etwa jenen energischen Priester vorstellen mag.

Capella Caracciolo.

Grab Innocenz IV.

Orgelchor in S. Chiara.

Losgelöst von diesem Gräberdienst tritt uns die Plastik in Neapel nur ausnahmsweise entgegen. An der Brüstung des Orgelchores in S. Chiara sieht man Reliefs aus dem Leben der h. Katharina, kleine zierliche Arbeiten im anmuthigsten Styl des 14. Jahrhunderts, naiv und zart wie Fiesole's in Marmor. Die Gestalten heben sich auf schwarzem Grunde wirksam hervor und fesseln durch Grazie der Bewegung und Fluss der Gewänder. Dabei sind die Begebenheiten frisch aufgefasst und lebendig erzählt. Aus derselben Epoche, aber bei weitem geringer sind die Arbeiten an der Marmorkanzel, welche links im Schiffe aufgestellt ist. Sie ruht auf vier Säulen, die von gutgebildeten liegenden Löwen getragen werden. An der Brüstung sind in verschiedenen Reliefscenen Martergeschichten dargestellt, etwas steif, aber doch gemüthlich naiv. Endlich sind hier die Sculpturen am Portale des Domes, inschriftlich vom Jahre 1415, als spät mittelalterliche Arbeiten zu nennen. Das Figürliche ist von untergeordnetem Range, die Gestalten auffallend kurz, mit schwerem Faltenwurf und breiten Köpfen. Aber die musicirenden Engel im Giebelfelde haben viel natürliche Anmuth, und das Ganze gewinnt einen phantastischen Reiz durch die ungenirte Verbindung der ziemlich missverstandenen Formen nordischer Gothik mit der bunten malerischen Willkür des Südens und den naturalistischen Anforderungen der beginnenden neuen Zeit.

Kanzel.

Portal des Domes.

VIERTES BUCH.

Die Bildnerei der neueren Zeit.



ERSTES KAPITEL.

Italienische Bildnerei im 15. Jahrhundert.

Gegensatz gegen das Mittelalter.

Der Beginn des 15. Jahrhunderts bezeichnet für ganz Europa den Anfang einer neuen Zeit. Das Mittelalter war die Epoche begeisterten Glaubens gewesen: jetzt bricht die Aera eines nicht minder enthusiastischen Forschens an. Man ist müde geworden, im hergebrachten Geleise der Tradition zu gehen, allen tieferen Drang nach Erkenntniss durch das Dogma der Kirche niederschlagen zu lassen. Ein allgemeines Bedürfniss nach Wissen erwacht. Was die Gelehrsamkeit des Mittelalters geboten hatte, war ein Wust unklarer Vorstellungen, durch die Scholastik in spitzfindige Systeme gebracht. Um zu wahrer Wissenschaft vorzudringen, fehlte jede Möglichkeit einer unbefangenen Beobachtung. Man muss nur die abenteuerlichen Märchen lesen, welche die Thierbücher des Mittelalters (die Bestiarien oder der Physiologus) als Compendium einer Art von Zoologie darbieten und immer auf's Neue wiederholen dürfen, ohne je durch den zu Tage liegenden Widerspruch Lügen gestraft zu werden; man muss erwägen, wie streng es verpönt war, menschliche Leichname zu seciren, und welche Todesgefahr die Anatomen liefen, welche zuerst diesen Bann zu durchbrechen wagten, — und man wird begreifen, dass an ächte, gründliche Erkenntniss im Mittelalter nicht zu denken war. Kein Wunder: die Natur war verpönt, ja geächtet, und kein Auge durchdrang, kein Arm hob den Schleier, der sie verhüllte.

Aber dieser unnatürliche Zustand konnte nur so lange dauern, als der gesteigerte Spiritualismus währte, der die Blüthezeit des Mittelalters kennzeichnet. Weder einzelne Menschen, noch ganze Völker vermögen einen so exaltirten Zustand der Empfindung auf die Dauer zu ertragen. Die Wirklichkeit reagirt bald gegen die Phantasie, die Natur gegen die Tradition. Wir konnten die Anzeichen solcher Gegenströmung an den

Werken der Plastik etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auftauchen und sich gegen Ende der Epoche mehr und mehr häufen sehen. Die Bewegung war langsam, aber stetig, daher unaufhaltsam. Zunächst konnte sie nur zu einer Lockerung und Auflösung des mittelalterlichen plastischen Styles führen. Man bemerkte ein Schwanken in der Ausdrucksweise, eine Differenz zwischen Wollen und Können. Aber zu einer durchgreifenden Umgestaltung kam es noch nicht. Wohl wiesen einzelne Künstler, die ihrer Zeit vorausgeeilt waren, auf einen energischen Realismus hin: aber noch standen sie zu vereinzelt, noch hatte man zu wenig darauf gedacht, die Natur gründlich zu erforschen; man war zufrieden, sie zu fühlen und von Ungefähr mit dem Meissel ihren Linien nachzutasten.

Umschwung.

Was nun im 15. Jahrhundert dem bis dahin dunklen Ringen zu klarer Gewissheit und zum Siege verhalf, war kein äusseres Ereigniss. Wohl kam wie immer dem drängenden Triebe der Zeit eine Reihe von grossen Entdeckungen und Umwälzungen zu Gute: aber sie sind selbst grösstentheils mehr als Symptome desselben unaufhaltsam gewordenen Bedürfnisses nach Erkenntniss zu betrachten und haben dann wohl mitgewirkt, beschleunigt, gezeitigt, aber es wurde doch nur das zu allgemeiner Gültigkeit ausgeprägt, was Einzelne bisher in der Stille angestrebt hatten. Hubert van Eyck tritt in Flandern meteorartig, nachdem freilich in der Sculptur Claux Sluter vorangegangen war, mit einer neuen Malerei hervor, die, scheinbar im Dienste der alten Ideen, doch durch die Form und die Darstellungsmittel jene neue Macht in's Feld führt, welche die Kunst völlig umgestalten sollte. Und so gewaltig packt er die Zeit an der Wurzel ihres Wollens und Wesens, dass er Alles mit sich fortreisst und nicht blos der Malerei, sondern auch der Plastik im Norden auf ein Jahrhundert fast ihre Bahnen vorzeichnet. Und wie es in solchen Epochen stets geschieht, dass das überall schlummernde Bedürfniss zur selben Zeit auf verschiedenen Punkten erwacht und Gestalt annimmt, so auch hier. Italien ist mindestens ebenso früh, wie der Norden auf denselben Bahnen, und auch hier ist es die Plastik, die der Malerei als Führerin vorschreitet, um dann bald von ihr überflügelt zu werden. Beides war naturgemäss. Wenn eine Kunstepoche, die mehr durch spiritualistische Anregungen und die Empfindung sich leiten liess, zu klarer Formbezeichnung durchdringen will, so ist die derbere Kunst, die Plastik, der Pionier, der die Wege bahnt. Im greifbar festen Stoff schaffend, drängt sich ihr zuerst das Bedürfniss auf, ihre Gestalten lebenswahr und lebensfähig durchzubilden. Sie fängt an zu messen, zu forschen, zu zergliedern und lässt nicht nach, ehe sie Herrin des organischen Gefüges ist. Die Malerei pflegt in solchen Epochen

Plastik und Malerei.

sich zuwartend zu verhalten. Kaum ist das Resultat aber gewonnen, so eignet sie es mit ihren Mitteln sich an, und lernt von der Plastik die Gestalten runden und vom Hintergrunde befreien, an dem sie früher zu kleben schienen. Daher ist fast immer dort eine lebensvollere Durchbildung der Malerei zu finden, wo sie eine gediegene Plastik zur Seite hat.

Bis gegen 1450 steht die Plastik in Italien an der Spitze der Kunstbewegung; dann aber rafft die Malerei sich auf und überholt ihre Vorgängerin so rasch, dass jener nichts übrig bleibt, als sich in kleinerem Kreise von Aufgaben zu begnügen. Das Grabmal und die Einzelstatue bleibt fortan ihr Hauptfeld. Dazu kommen wohl noch Kanzeln, Portale, Leuchter, Weihwasserschalen und Taufbecken; bisweilen auch Altäre, obwohl dort die Malerei bald das erste Wort ergreift. Dass der Malerei als der specifisch christlichen Kunst auch jetzt die Hauptrolle zufällt, ist selbstverständlich. Sie versteht besser in grosser Ausdehnung rasch zu erzählen, zu interessiren, zu spannen. Sie ist ausserdem durch den Schmelz der Farbe vorzüglich geeignet, die Seelenbewegung, wie sie im Antlitz sich spiegelt, zu schildern. Erwägt man alles Dies, so darf man sich nicht wundern, dass die Sculptur in der modernen Kunst keine höhere Bedeutung und durchgreifendere Wirksamkeit entfaltet. So gewiss bei den Griechen die Plastik die tonangebende Kunst war, und die Malerei in zweiter Linie stand, so nothwendig musste in der modernen Zeit das Verhältniss sich umkehren. Wer möchte darum die antike Malerei oder die moderne Plastik schlechthin unbedeutend oder werthlos schelten?

Einfluss der Architektur.

Was aber die selbständige Entwicklung der Sculptur in Italien jetzt mächtig förderte, war die neue Form der Architektur. Mit dem Organismus der gothischen Baukunst hatte die Bildnerei hier in einem unvermeidlichen Conflikt gestanden. Die Selbständigkeit, nach welcher jedes plastische Werk in Italien seit Nicola Pisano strebte, fand einen Feind an den Formen und den Anforderungen jener Architektur, die in ihrer strengen Gesetzmässigkeit den Bildwerken nur eine bedingte Stellung und Geltung im knapp zugemessenen Raum gewährte. Daraus war eine Auflockerung der architektonischen und schliesslich auch der plastischen Prinzipien hervorgegangen. Jede von beiden Künsten hatte ihre besondern Wege eingeschlagen und sich nur äusserlich und wie zufällig zusammen gefunden. Jetzt wurde das anders. Die Renaissance, die ihr architektonisches System der Antike entlehnte, schuf der Plastik geeignete, schön umrahmte Flächen an Friesen, Sockeln, in Wandfeldern, in Nischen, Giebeln und bei den Krönungen vorspringender Theile. Auf so wohl vorbereitetem Platze konnte das plastische Werk seine volle

Schönheit entfalten, seine selbständige Bedeutung wahren, in reinen Gegensatz und dadurch in harmonische Wirkung mit der Architektur treten. Ein Hauch von jener plastischen Bestimmtheit antiker Werke durchdrang die neuen Schöpfungen, und was früher nur dunkel geahnt und trotz widerstrebender Verhältnisse doch mit Anstrengung von der italienischen Plastik versucht worden war, das erreichte sie jetzt, als die Sterne ihr günstig und die Bedürfnisse der Zeit mit ihren eigensten Wünschen im Einklange waren.*)

1. Toskanische Meister.

Anknüpfen an den früheren Styl.

Die toskanische Plastik des 15. Jahrhunderts knüpft in unmerklichen Uebergängen an die der früheren Epoche. Gerade hier war mehr als anderswo bereits in der Bildnerei des Mittelalters die Basis für eine neue Entfaltung gegeben. Sahen wir doch schon Nicola Pisano an der Hand der Antike die ersten Versuche zu einer Belebung der Plastik machen. Aber noch reagirten die specifisch mittelalterliche Empfindung und der christliche Inhalt so stark gegen diese Richtung, dass schon die folgende Generation, sein Sohn Giovanni an der Spitze, von jenem Wege wieder ablenkte. In Italien stecken indess die antiken Traditionen im Blute. Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts wird das, was Nicola Pisano früher vereinzelt anstrebte, von allen Seiten wieder aufgenommen. Hand in Hand mit den gelehrten Studien, die seit Petrarca dem Alterthum eine glühende Hingabe widmeten, suchen jetzt auch die Künstler die antiken Schöpfungen zum Ausgangspunkt einer neuen Kunst zu machen. Reiste doch Francesco Squarcione nach Griechenland, um antike Bildwerke zu sammeln und sie als Grundlage des Studiums aufzustellen. Mit Begeisterung gingen Brunellesco und Donatello den klassischen Ueberresten Roms nach, die Ersterem zu vollständiger Um- und Neugestaltung der Architektur den Anstoss gaben. Schon durch ihren nahen Zusammenhang mit der Baukunst musste die Plastik nachgezogen werden. Fördernd war aber in erster Linie die Stärke, welche das künstlerische Gefühl und die individuelle Selbständigkeit der Meister schon früher erlangt hatte. Wir sahen, wie in Italien bereits im Mittelalter die Kunstwerke eine Bedeutung erlangten, welche wenig mehr mit ihrer religiösen Bestimmung zu thun hatte, sondern völlig mit der Stellung und dem Ansehn ihrer Urheber zusammenhing. Die Nation hatte sich gewöhnt, die

*) Für die bildliche Veranschaulichung sind wir noch immer fast ausschliesslich auf die reichhaltigen, aber nicht immer genügend charakteristischen Darstellungen im II. Bande von *Cicognara's* Storia della Scultura angewiesen.

Schöpfungen der Meister auf ihren künstlerischen Werth hin anzusehen. Das Auge hatte sich geübt, das Urtheil sich geschärft, ein kunstsinniges Publikum feuerte durch Beifall und Tadel den Wetteifer der Einzelnen an. Was Einer schuf an Bedeutendem, durch Originalität und Neuheit Fesselndem, das blieb nicht mehr unbeachtet: alle Welt erkannte es, die andern Künstler suchten es zu erreichen, zu überbieten, und so war der Weg zu immer kühnerem Fortschreiten geebnet.

Aber trotz antiker Studien schloss sich die Plastik bei Weitem nicht so nahe dem Alterthum an wie die gleichzeitige Baukunst. Nur in einem Punkte hat römische Kunst wie es scheint überwiegend auf sie eingewirkt, und der Erfolg war kein günstiger. Das ist die gedrängte, überladene Anordnung und die malerische Vertiefung des Reliefs. Diese Gattung der Bildnerei wird zuerst zwar von einigen Meistern noch ihrem Wesen entsprechend plastisch einfach behandelt. Bald aber bemächtigt sich selbst der ausgezeichnetsten Künstler der malerische Hang der Zeit, und sie geben ihren Reliefs solche perspektivische Abstufung, so reiche landschaftliche und bauliche Hintergründe, dass dieselben mehr gemalt als gemeisselt scheinen. So geht auf Jahrhunderte der wahre Geist der Reliefschilderung verloren. Auch in Freisculpturen überwiegt bald das malerische Element. Wohl werden die Gestalten runder, lebensvoller als das Mittelalter sie kannte; aber sie verlieren grösstentheils den einfachen, grossen Wurf der mittelalterlichen Gewandung, werden unruhig und mit übermässigem Detail überladen. Noch weiss der realistische Sinn das künstlerische Maass nicht zu finden; die portraitartige Schärfe der Auffassung bringt gern jeden Zug der Wirklichkeit zur Geltung. Manchmal berührt uns aus den Bildwerken dieser Epoche gerade in Toskana ein der gleichzeitigen flandrischen Kunst verwandter Hauch. Nicht unwahrscheinlich, dass einzelne Einflüsse von dort herüber gelangten. Von einem bedeutenden Kölnischen Meister, der im Anfange des 15. Jahrhunderts in Italien gearbeitet habe, erzählt Ghiberti selbst und weiss ihn nicht hoch genug zu preisen*): er sei den antiken griechischen Meistern ebenbürtig gewesen, habe Köpfe und nackte Gestalten bewundernswürdig ausgeführt, nur etwas zu kurz seien seine Gestalten gewesen. Später habe er leider der Kunst entsagt und sich in eine Einöde zurückgezogen, um Gott allein mit Reue und Busse zu dienen, (was beiläufig gesagt einem italienischen Künstler nicht eingefallen wäre). — Indess wenn auch einzelne nordische Einflüsse einen Anstoss gegeben haben, die realistische Bewegung war auch ohnedies in Toskana schon erwacht. Ein tief ein-

*) Secondo Comment. XIV (ed. Lemonn. Firenze 1846).

dringendes Studium aller Erscheinungen, die frohe Lust am Nachbilden aller Formen, welche das Auge zu fassen vermochte, das waren die Grundlagen, auf denen sich in selbständiger Weise durch eine Reihe strebsamer Künstler die neue Plastik erhob.

Jac. della Quercia.

Der erste dieser toskanischen Meister ist *Jacopo della Quercia,* von seinem Geburtsorte, einem kleinen Flecken in der Nähe von Siena so genannt (1374—1438). Sein Vater, Meister Pietro d'Angelo, war Goldschmied und scheint in dieser Kunst auch den Sohn unterrichtet zu haben. Jacopo gehörte aber zu den selbständig vordringenden Geistern, zeichnete sich durch Scharfsinn und Erfindungsgabe aus und fand durch eigene Kraft den Uebergang aus dem allgemein gültigen Style des Mittelalters zu einer neuen frischeren Auffassung der Natur. Schon in seinen frühesten Arbeiten tritt diese entscheidend hervor. So am Grabmal der Ilaria del Carretto († 1405) im Dom zu Lucca*). Die liegende Statue der Verstorbenen, edel und weich behandelt, erinnert noch an die ältere Darstellungsweise; die reizend muthwilligen nackten Genien aber mit dicken Fruchtguirlanden am Sarkophag, von welchem eine Seite in der Galerie der Uffizien sich findet, sind ein völlig neuer, aus der Antike geschöpfter Gedanke. 1408 finden wir Jacopo in Ferrara, wo er eine Madonna mit dem Kinde und ein Grabmal arbeitet. Dann wurde er 1409 nach Siena berufen, um dort den Brunnen auf der Piazza del Campo mit Bildwerken zu schmücken. Doch legte er nicht vor 1412 Hand an das Werk, das erst im Oktober 1419 vollendet wurde**). Er stellte hier in der Mitte die Madonna dar, ringsum acht Tugenden, sodann die Erschaffung der ersten Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese und Embleme, welche sich auf die Stadt beziehen. An diesen Werken tritt der neue Styl in voller Ausprägung hervor. Die Gestalten sind naturwahrer als alles Frühere, die Compositionen von einfacher Klarheit und Lebendigkeit. Wie sehr das schöne Werk Anklang fand, bezeugt der Beiname „della Fonte," den es dem Meister eintrug. Mehr der älteren Weise gehören dagegen die beiden Bronzereliefs am Taufbecken in S. Giovanni zu Siena vom Jahre 1417 an: die Geburt und die Predigt Johannes des Täufers, besonders erstere in gemüthlicher Naivetät erzählt und trefflich angeordnet, beide durch fliessende Gewandbehandlung ausgezeichnet. Die übrigen Reliefs wurden anderen Bildhauern zugetheilt, um Jacopo nicht von der Vollendung des Brunnens abzuhalten. In der Johanneskapelle des Domes sieht man einen marmornen Taufstein von seiner Hand, mit schönen Reliefs der

*) Abb. bei *Cicognara*, II. tav. 3.

**) *Vasari*, ed. Lemonn. III, 26. Einzelne Figg. abgeb. bei *d'Agincourt*, Sculpt. Taf. 35 Figg. 11 u. 12 Taf. 38, Figg. 13 u. 14.

Schöpfung, des Sündenfalls und anderes von zartem Stylgefühl, namentlich von vollendeter Durchbildung des Nackten. Am Fuss ist ein niedlicher Fries mit Genien. Für Lucca arbeitete er dann 1422 den Altar in der Sakramentskapelle von S. Frediano, mit einer Madonna und vier Heiligen, sowie Scenen aus dem Leben dieser Heiligen, inschriftlich als sein Werk beglaubigt. Auch hier schliesst er sich dem früheren Style, namentlich in schärferer Ausführung der Gewänder an; doch sind die Reliefs von weicherer Behandlung. Dazu gehören auch zwei Grabsteine, welche die Jahrzahl 1416 tragen*). In Florenz betheiligte sich der Meister an der Bewerbung um die Thüren des Baptisteriums, die dann dem Lorenzo Ghiberti übertragen wurden. Am zweiten Nordportal des Domes wird ihm die grossartige Composition der von Engeln emporgetragenen Madonna zugeschrieben**); doch hat man, so sehr sie seinem Styl entspricht, dieselbe neuerdings, auf Dokumente gestützt, ihm abgesprochen***).

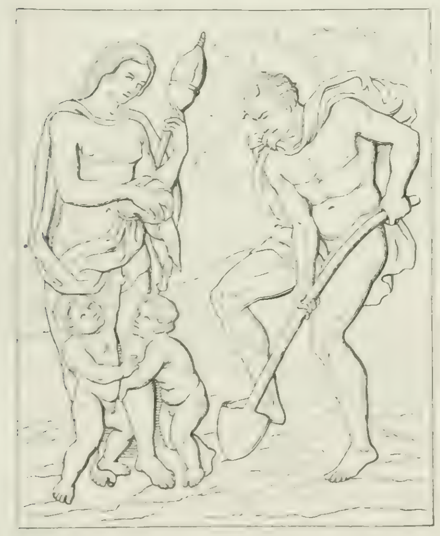


Fig. 152. Relief von Jacopo della Quercia. Bologna.

Endlich wurde Jacopo gegen 1425 nach Bologna berufen, um das Hauptportal an S. Petronio mit Bildwerken zu schmücken. In diesen Werken†) erreicht er die volle Freiheit des neuen Styles. Er behält den weichen Schwung der Gewänder bei, ebenso die Klarheit des ächten Reliefstyles, und verbindet damit eine lebendige Schilderung und naturwahre Durchbildung. Vorzüglich gilt das von den zehn Darstellungen aus den Geschichten der Genesis, welche die Thürpfosten bekleiden (Fig. 152). Voll scharfer Charakteristik sind die Reliefbrustbilder von Propheten und

*) Abgeb. bei *Cicognara*. II. tav. 3. **) Ebenda II. tav. 50. ***) *Baldinucci* (vergl. Vasari, ed. Lemonn. III. p. 25) weist sie dem *Nanni di Banco* zu.

†) Proben giebt *Cicognara* II. tav. 1. Vergl. Sculture delle porte di S. Petronio in Bologna, pubbl. da *Giuseppe Guizzardi*, con. illust. del. March. *Virg. Davia*. Bologna 1834. Die Arbeiten zu Bologna scheinen zwischen 1430—1435 ausgeführt zu sein, denn in letzterem Jahre finden wir Jacopo als Werkmeister des Doms wieder in Siena.

Sibyllen in der inneren abgeschrägten Thürlaibung; minder bedeutend, aber doch anmuthig die Madonna sammt zwei Bischöfen im Bogenfelde, sowie die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi am Architrav. Das Ganze ist ein vollständiger Sieg der neuen Auffassung, die Meisterschöpfung Jacopo's und eine der frischesten, anziehendsten Arbeiten der Zeit. Und wie früher toskanische Künstler in Bologna und anderen Orten den Styl des 13. und 14. Jahrhunderts nach Oberitalien einführten, so sind es jetzt diese wichtigen Arbeiten, welche die neue Richtung auch in diesen Gegenden anbahnen. Endlich ist als vereinzeltes, mit Wahrscheinlichkeit dem Meister zugeschriebenes Werk das in Thon gebrannte und bemalte Medaillonrelief einer Madonna mit dem Kinde im Museum zu Berlin anzuführen.

Quercia's Nachfolger.

Quercia's Einfluss erkennt man zuerst an zwei Professorengräbern im Chorumgang von S. Giacomo maggiore zu Bologna. Die Anordnung der früheren Denkmäler dieser Art (S. 460) ist beibehalten, aber im Sinne der Renaissance umgebildet. Das einfachere, im Styl der Figuren besonders edle, ist das Grab des Mediciners Niccolò Fava vom Jahre 1439. — Ein Nachfolger Jacopo's war sodann der aus Bari in Apulien gebürtige, in Bologna ansässige *Niccolò dell' Arca* (— 1495), so zubenannt wegen seiner Arbeiten an der Arca des h. Dominicus in S. Domenico. Ihm gehören mehrere der anziehenden Statuetten des Deckels an, die er nach 1469 ausführte*). Früher (nach 1458) hatte er das bemalte Hochrelief des Annibale Bentivoglio in der Kapelle dieser Familie zu S. Giacomo daselbst gefertigt. Der Verstorbene ist eine lebenswahre Gestalt, auf kräftigem Ross einhersprengend. Minder bedeutend ist das grosse in Thon gebrannte und ehemals vergoldete Hochrelief einer Madonna am Pal. Pubblico vom Jahre 1478.

Lorenzo Ghiberti.

In Florenz begründete, ungefähr gleichzeitig mit Quercia, *Lorenzo Ghiberti* (1381 — 1455), ebenfalls Sohn eines Goldschmiedes, den neuen Styl. Auch er knüpft an die frühere Auffassung an und behält zuerst die klare Anordnung und den edlen Gewandfluss der gothischen Epoche bei. Aber indem er nach einer tieferen Begründung, einer vollkommenen Durchbildung strebt, gewinnen die Gestalten ein neues Leben, und die Gewänder bezeichnen mit trefflichen Motiven den Bau, wie die Bewegung der Körper. Wunderbar fliessen die Anklänge des gothischen Styles, die Ergebnisse eines schärferen Naturstudiums und die Anschauung der Antike in seinen Werken zu einer Harmonie zusammen, in welcher Adel der Linienführung und Feinheit der Empfindung sich verschmelzen. Fast ausschliesslich

*) *Vasari*, ed. Lemonn. III. p. 29 Note 2.

Erzarbeiter, weiss er seinen Werken eine Zartheit der Durchbildung zu geben, die an seine frühere Thätigkeit als Goldschmied erinnert.

Concurrenz.

Zuerst trat er 1401 in einer Concurrenz auf, welche die Signoria von Florenz für Vollendung der noch fehlenden Thüren am Baptisterium ausgeschrieben hatte. Sechs Künstler, darunter Quercia und Brunellesco, betheiligten sich daran. Die Aufgabe war, in gegebenem Rahmen die

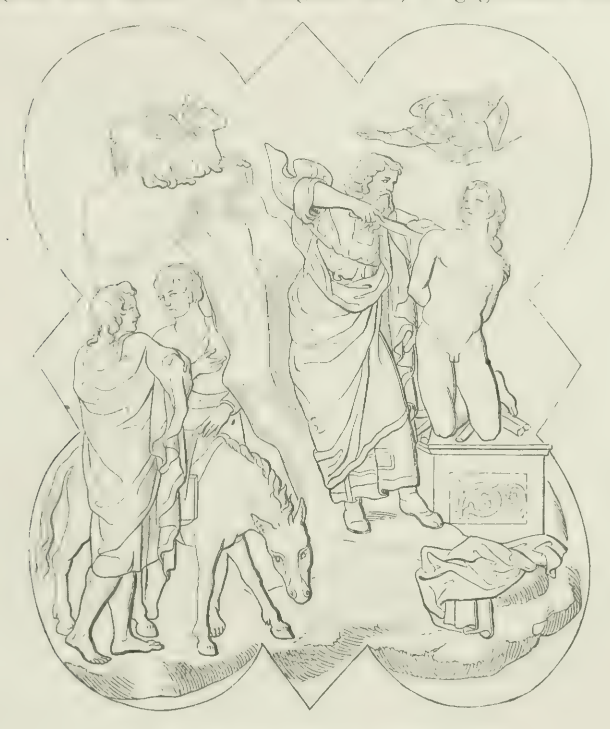


Fig. 153. Das Opfer Isaaks von Ghiberti. Florenz.

Opferung Isaaks als Relief darzustellen. Ghiberti trug den Sieg davon. Seine Composition, die noch in der Galerie der Uffizien aufbewahrt wird, zeichnet sich durch Klarheit und Lebendigkeit aus (Fig. 153). Dabei sind die Bedingungen des Reliefstyls festgehalten, die Gewänder edel angeordnet, das Nackte mit Sorgfalt durchgeführt. Ueberhaupt erkennt man die Nachwirkung der Reliefs von Andrea Pisano (S. 459), nur dass Ghiberti um ein Weniges an malerischer Perspektive zugiebt, wie auch seine Gestalten etwas mehr Rundung haben. Es wurde ihm nun die nördliche **Pforte des Baptisteriums** übertragen, und so ward jene Concurrenz für die Entwicklung der Plastik fast ebenso wichtig, wie zwanzig

Nordthür des Baptisteriums.

Jahre später die berühmte Concurrenz wegen der Domkuppel zu Florenz für den Sieg der neuen Architektur. Ghiberti begann das Werk 1403 und beendete es 1424. Es enthält, nach dem Muster der älteren Thür Andrea Pisano's, in zwanzig Bildfeldern Scenen der Kindheit, des Lebens und Leidens Christi bis zur Ausgiessung des h. Geistes; ausserdem die Evangelisten und die vier Kirchenväter. Ghiberti steht auch hier dem



Fig. 154. Von der älteren Thür Ghiberti's. Florenz.

älteren Style noch nahe, wie namentlich aus der Behandlung der Gewänder hervorleuchtet. Das Relief ist etwas gedrängter, die Erzählung etwas wortreicher, als die knappe Weise seines Vorgängers; aber die Lebendigkeit des Vortrags, die Feinheit der Ausführung, das glückliche Gleichgewicht der Gruppen, die Mannichfaltigkeit und das Natürliche der Bewegungen geben diesem Werke den Reiz jugendlicher Frische und künstlerischer Vollendung (Fig. 154).

Statuen für Or S. Michele.

Neben dieser Arbeit führte er 1414 für eine der Nischen an Or San Michele die Bronzestatue Johannes des Täufers aus, ein Werk von grossartiger Anlage, streng in den Linien, dabei von hoher geistiger Energie

des Ausdrucks. Wenn hier noch ein Anklang des älteren Styls zu fühlen ist, so tritt in der ebendort befindlichen, von 1419—22 gearbeiteten Statue des Matthäus*) die neue Auffassung entschieden hervor, vielleicht sogar in dem Togamotiv des Mantels etwas zu stark unter dem Einfluss der Antike. Um so freier und vollendeter ist die dritte dort von ihm gearbeitete Statue des Stephanus, die daher wohl etwas später entstanden sein wird. Edel in den Linien, von feinem Schwunge der Bewegung, gehört sie zu den Werken, in welchen die Schönheit des neuen Styles sich am reinsten ausspricht.

Hauptthür des Baptisteriums.

Als Ghiberti die erste Pforte des Baptisteriums vollendet hatte, war die Bewunderung des Werkes so gross, dass ihm sofort die noch fehlende ebenfalls übertragen wurde. Er begann wohl unmittelbar die Arbeit und führte dieselbe im Wesentlichen von 1424—47 zu Ende. Dann gingen noch einige Jahre mit dem Ueberarbeiten, den Nebensachen, dem Rahmen und Pfostenwerk, sowie dem Vergolden hin; 1452 wurde sie eingesetzt, und der Meister erlebte noch das Glück, sie am Hauptportal von S. Giovanni glänzen zu sehen**). Dies Werk bezeichnet einen entscheidenden Umschwung in der Geschichte der Plastik. Ghiberti fühlte sich von dem architektonischen Rahmen beengt, innerhalb dessen er an seiner eben vollendeten Thür doch so herrlich und frei sich bewegt hatte. Der malerische Zug der Zeit ergriff auch ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, so dass er seine zehn grossen viereckigen Felder mit Darstellungen füllte, die gleich Gemälden in perspektivisch abgestuftem Plan und mit reichen landschaftlichen und architektonischen Hintergründen sich entwickeln. Gewiss war es für die Plastik unheilvoll, dass sie nunmehr mit der Schwesterkunst wetteifernd in die Schranken trat: dennoch ergeht sich hier an der Hand eines grossen Meisters die Bildnerei auf verbotenem Gebiete mit so unnachahmlicher Anmuth, solcher Fülle von Schönheit und Lebendigkeit, dass man bei allem Protestiren gegen die verkehrte Richtung doch von der Liebenswürdigkeit des Ganzen hingerissen wird. Dazu kommt eine Durchbildung der Gestalten, ein Fluss der Gewandung, ein weicher Schwung der Linien, in welchem sich wohl hie und da einzelne antike Motive erkennen lassen, die aber im Wesentlichen aus dem eigenen Schönheitssinn Ghiberti's geflossen sind. Den Inhalt bilden Scenen des alten Testamentes von Erschaffung der ersten Menschen an. Die perspektivische Anordnung hat dem Künstler Raum gegeben, jedesmal mehrere Momente

*) Neuerdings wohl dem *Michelozzo* zugeschrieben, aber durch Documente als Werk Ghiberti's beglaubigt. Vergl. Vasari, ed. Lemonn. III. S. 110 Note 1 u. S. 132.

**) Abbildungen der drei Pforten in *Lasinio*, le tre porte del Battistero di Firenze. 1821. Firenze. Fol.

derselben Geschichte in einen Rahmen zu bringen. Eine festlich heitere Stimmung weht durch die frischen Compositionen, besonders da, wo bauliche Hintergründe in den zierlichen Formen der Renaissance angeordnet

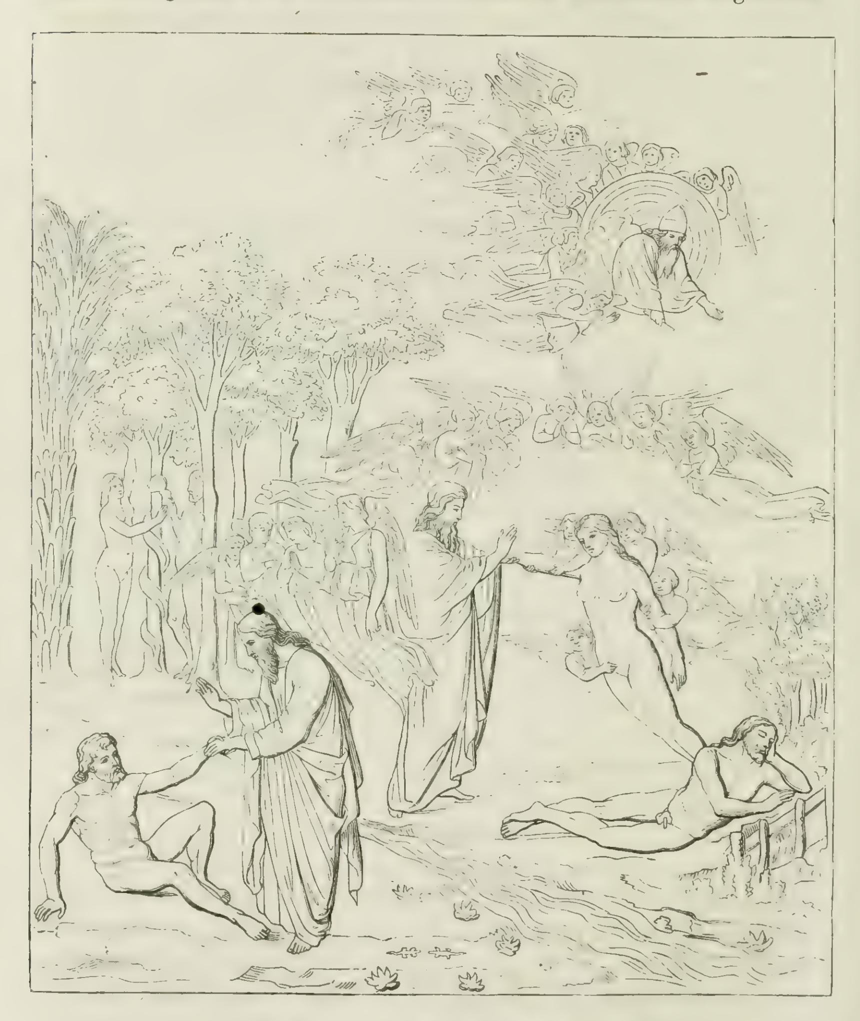


Fig. 155. Von der zweiten Thür Ghiberti's. Florenz.

sind. Den Figuren hat Ghiberti meistens eine ideale Gewandung gegeben, und in ihr fliessen antike Motive und die schwungvollen Linien gothischen Styles zu einer Form zusammen, die im ganzen Jahrhundert nirgends wieder in so reiner Schönheit auftaucht. Hier haben alle folgenden

Künstler, sowohl Maler als Bildhauer, bis auf Michelangelo, ihre besten Inspirationen geschöpft. Aber auch die einzelnen im Zeitkostüm auftretenden Gestalten, wie der verlorene Sohn, fügen durch edle Naivetät sich dem Uebrigen harmonisch an. Von der meisterlichen Durchbildung des Nackten giebt die Schöpfung des ersten Menschenpaares eine Anschauung. Wie dort die liebliche Gestalt der Eva von einer Engelschaar dem feierlich dastehenden Gottvater zugetragen wird (Fig. 155), ist einer der vielen poetischen Züge, an denen dies edle Werk reich ist. Endlich dürfen auch die köstlich bewegten und mannichfach charakterisirten Statuetten und die Brustbilder in dem das Ganze umgebenden Rahmen nicht übersehen werden. —

Andere Arbeiten.

Zugleich mit dem Beginn dieses Hauptwerkes (1424) arbeitete Ghiberti die treffliche, nur durch Betreten stark angegriffene Grabplatte des Lionardo Dati im Mittelschiffe von S. M. Novella. Sodann (1427) lieferte er für das Taufbecken von S. Giovanni in Siena die bereits 1417 bestellten beiden Reliefbilder der Taufe Christi und des Johannes vor Herodes, namentlich letztere durch dramatische Lebendigkeit ausgezeichnet. In der Taufe Christi ist besonders der von der Rückseite dargestellte Johannes schön bewegt, die Haltung des ausgestreckten Armes, zwar nicht ganz frei, aber bezeichnend. Sodann folgt 1428 der Reliquienkasten des h. Hyacinthus mit reizenden Engeln, welche die Krone halten, jetzt in der Galerie der Uffizien. Später vollendete er (1440) den Reliquienschrein des h. Zenobius, im Chore des Domes, der an drei Seiten Scenen aus dem Leben des Heiligen enthält. Die Composition befolgt wieder auf reichem landschaftlichen Plan eine malerische Anordnung. Die Schönheit der Gestalten, der freie Schwung der Gewänder, das echt dramatische Leben verleiht aber auch diesen Werken hohe Bedeutung. Nicht minder vorzüglich sind an der Rückseite die sechs schwebenden Engel, welche den Lorbeerkranz halten. Ein Jugendwerk des Meisters ist vielleicht, nach Burckhardts Vermuthung, das kleine Bronzerelief des thronenden Christus an dem marmornen Sacramentsschrank in S. M. Nuova: in der Haltung noch etwas befangen, aber von edlem Ausdruck und grossartigem Wurf des Gewandes.

Brunellesco.

Verwandter Richtung gehören die Werke an, welche der grosse Baumeister *Filippo Brunellesco* (1377—1446) in der Bildnerei geschaffen hat. Zuerst das Bronzerelief mit der Opferung Isaaks in der Galerie der Uffizien, in Concurrenz mit Lorenzo Ghiberti entstanden (Fig. 156). In Anordnung und Durchführung dem Werke seines Nebenbuhlers nahe verwandt, zeichnet es sich durch dramatische Energie, kühne Verkürzungen und den scharfen Naturalismus in der nackten Gestalt des Isaak aus.

Später wandte der Meister sich fast ausschliesslich der Baukunst zu. Nur einmal trat er noch mit Donatello in die Schranken, als dieser ein grosses Cruzifix geschaffen hatte, dessen Ausdruck Brunellesco tadelte. Er arbeitete deshalb das hölzerne Cruzifix, welches man noch in der zweiten Seitenkapelle links neben dem Chor von S. M. Novella sieht, ein Werk von edelster Formbehandlung und ergreifender Tiefe der Empfindung.

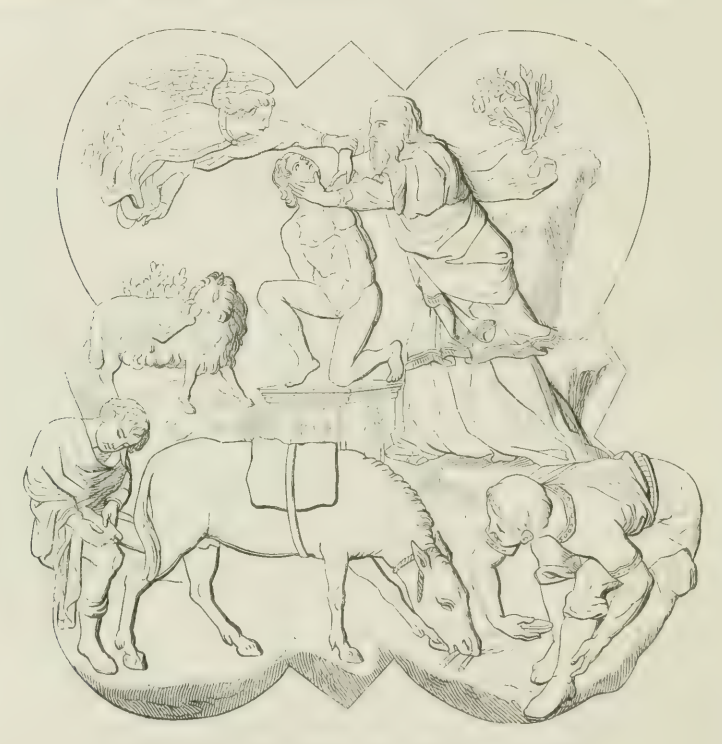


Fig. 156. Das Opfer Isaaks, von Brunellesco. Florenz.

Donatello.

Rücksichtsloser spricht sich der neue Styl in voller Schärfe des Naturalismus durch *Donatello* (*Donato di Betto Bardi*, 1386—1468) aus. Auch er beginnt mit einem strengen Studium der Antike, und seine früheren Werke sind bezeichnend für diese Richtung. Bald aber wird ihm der harmonische Fluss derselben eine lästige Fessel, welche er sprengt, um den Ausdruck des Lebens und der Leidenschaft in schärfster Formbezeichnung zur Herrschaft zu bringen. Im Widerwillen gegen Alles, was blos herkömmlich erscheinen könnte, verschmäht er den weichen Fluss der Linien, den milden Hauch der Schönheit, und schildert die unbändige Ge-

walt der Leidenschaft mit schneidender Herbigkeit. Aber seine Kühnheit wird durch die energische Wahrheit des Ausdrucks so ergreifend, kommt so sehr dem schöpferischen Drange der Zeit entgegen, dass sie den mil-deren Geist Ghiberti's bald in Schatten stellt. Donatello ist hierin eine ähnliche Erscheinung, wie früher Giovanni Pisano und später Michelangelo. Der Einfluss des Meisters war um so grösser, als er mit bedeutender Schöpferkraft in Florenz wie in Oberitalien eine grosse Anzahl von Werken hervorbrachte. Dazu kam noch die grösste Mannichfaltigkeit, da er in heiligen wie in profanen Gegenständen, in Reliefcompositionen, grossen Statuen wie kleineren Werken, in Bronze, Marmor und Holz gleich geschickt war, Heiligengestalten, Grabmäler und Bildnisse in unermüdlichem Fleiss hervorbrachte. Seine Begeisterung für das Studium der Antike war ebenso gross, wie sein Streben nach steter Vervollkommnung. Als die Paduaner ihn zu sehr mit Lobsprüchen überhäuften, sagte er, es sei für ihn Zeit, nach Florenz zurückzukehren, denn bei alle dem Lob werde er noch Alles vergessen, was er wisse; der Tadel in Florenz sei erspriesslicher für die Kunst. Und gewiss lag in der kritischen Schärfe, welche bei den Floren-tinern zu Hause war, ein wirksamer Sporn für alle strebenden Geister.

Zu seinen frühesten Werken gehört das Sandsteinrelief der Verkün-digung, im rechten Seitenschiff von S. Croce zu Florenz. Hier wett-eifert er in Adel und Anmuth mit Ghiberti. Der Engel ist liebenswürdig, herzlich und dringend, Maria, die sich scheu abwendet, hat einen Zug rührender Innigkeit. Anmuthig sind auch die Marmorreliefs tanzender Kinder von der Orgelbrüstung des Domes, jetzt in der Galerie der Uffi-zien. Von höchster Lebendigkeit in Bewegung und Ausdruck, zeigt sich in ihnen ein Geschick der Composition, dass der Reigentanz sich klar im Relief ausspricht, indem die vordere Reihe sich fast frei von der Fläche löst. Manches Uebertriebene und Unschöne nimmt man bei so viel naiver Kraft der Empfindung schon in den Kauf. Gedrängter, unruhiger und unschöner sind die tanzenden Kinder an der äusseren Kanzel des Domes zu Prato, welche er nach 1434 mit *Michelozzo* arbeitete; doch auch hier finden sich einige treffliche Motive. Welche Wege seine Kunst einschlagen würde, deutete er schon früh durch das in Holz geschnitzte Cruzifix an, das seinen Freund Brunellesco zu dem Ausspruch veranlasste, er habe nicht Christus, sondern einen Bauern an's Kreuz geschlagen. Man sieht das Werk in der Capella Bardi in S. Croce.

Im Uebrigen ist Donatello gleich den meisten seiner florentinischen Zeitgenossen mit besonderer Vorliebe Bronzearbeiter. Dieser Umschwung aus der früheren Epoche, in welcher die Marmorsculptur überwog, er-scheint nicht ohne tiefere Bedeutung; denn gerade die Bronze ist mehr

als ein andres Material geeignet, einem scharfen und feinen Naturalismus als Ausdrucksmittel zu dienen, während der Marmor eine idealere Auffassung begünstigt. Aus der grossen Anzahl der für Florenz ausgeführten Werke ist zunächst eine Anzahl von Statuen, theils in Erz, theils in Marmor, zu nennen. An Or S. Micchele sieht man die beiden Marmorstatuen des Petrus und Marcus, tüchtige lebensvolle Werke, die man freilich nicht mit dem idealen Maasse der ebendort befindlichen Arbeiten Ghiberti's messen darf. Ganz vortrefflich gelang ihm indess ebendort die jugendlich rüstige, ritterliche Gestalt des h. Georg, ebenfalls in Marmor, eine seiner schönsten und edelsten Figuren. Für die Façade des Glockenthurmes beim Dom arbeitete er drei Marmorstatuen, angeblich Heilige, in Wirklichkeit aber, wie Donatello oft that, lebenswahre Bilder ihm befreundeter oder bekannter Personen. Der eine von ihnen ist der berühmte Kahlkopf (Zuccone), der durch Schärfe der portraitartigen Auffassung frappirt. An demselben Thurme brachte er über der Thür den Abraham und einen andern Propheten an. Auch für die Façade des Domes schuf er mehrere Marmorstatuen, die theils verschwunden, theils im Innern des Gebäudes aufgestellt sind. Die beiden sitzenden Evangelisten Matthäus und Johannes, darunter besonders der letztere trefflich, sieht man jetzt in den Chorkapellen; zwei angebliche Apostel, die aber in Wahrheit den Poggio und Giannozzo Manetti darstellen, befinden sich am Eingang in zwei Tabernakeln. Da diese Arbeiten aus Donatello's früherer Zeit sind, so ist es interessant, ihn so früh schon mit realistischer Keckheit den Heiligen allbekannte Portraits unterschieben zu sehen. Am besten gelingt ihm der Ausdruck jugendlicher Thatkraft; so an dem bronzenen David der Uffizien, der den linken Fuss auf den Kopf des Goliath setzt, lebendig und frisch, obgleich nicht an den S. Georg von Or S. Micchele reichend. Der marmorne David, ebenfalls in den Uffizien, ist geradezu theatralisch karikirt. Noch unglücklicher bringt er ebendort an einem marmornen Johannes die Resultate ausschweifender Askese völlig skeletartig zur Erscheinung. Etwas gemässigter ist der bronzene Johannes in der Kapelle des Heiligen am Dom zu Siena, wenngleich noch krass genug in der Formbezeichnung; ähnlich ein dritter in einer Chorkapelle der Frari zu Venedig, sorgfältig in Holz ausgeführt. Völlig abschreckend hat er dieselbe Art der Charakteristik an der ebenfalls aus Holz gearbeiteten Statue der h. Magdalena im Baptisterium zu Florenz zur Geltung gebracht. Es ist jedenfalls bezeichnend, wie beharrlich er in allen Gegenständen dieser Art dem Seelenausdruck religiöser Schwärmerei aus dem Wege geht und allen Nachdruck auf die physische Erscheinung völliger Ausmagerung legt. Er scheint darin eine Art anatomischer Fein-

schmeckerei gefunden zu haben. Es giebt nichts, das für die völlig veränderte Richtung der Kunst bezeichnender wäre als diese Keckheit, welche die heiligen Gestalten lediglich als Vorwand für naturalistische Studien benutzt. Hierher gehört auch die Erzgruppe der Judith mit dem Holofernes, in der Loggia de' Lanzi. Ein Seitenstück zum David der Uffizien, geht dies Werk doch in der Charakteristik so weit in's Uebertriebene, dass statt des heroischen Ausdruckes die Wirkung geradezu komisch ist. Das wird immer die Folge einer ausschliesslich das Charakteristische in's Auge fassenden und jede höhere Bedingung der Schönheit verschmähenden Kunst sein.

Portraitbilder.

Dass Donatello da am erfolgreichsten sich bewegt, wo es gilt die Persönlichkeit in aller Schärfe individueller Erscheinung aufzufassen, ist vorauszusetzen. An seinem Denkmal Papst Johann XXIII. († 1419) im Baptisterium zu Florenz*) zeigt sich die vergoldete Erzfigur des ruchlosen Papstes als ein vortreffliches, dem Charakter wohl entsprechendes Werk. Den h. Ludwig von Toulouse, über dem Hauptportal von S. Croce, ebenfalls ein Bronzewerk, soll er absichtlich bornirt und ungeschickt dargestellt haben, „weil es von dem Heiligen mehr als ungeschickt gewesen sei, die Regierung aufzugeben und Mönch zu werden." Man sieht, in wie geringer Achtung bei Donatello die christliche Askese stand! Eine bronzene Grabplatte des Bischofs Joh. Peccius († 1426) im Dom zu Siena zeigt ebenfalls in der Relieffigur des Verstorbenen den scharfen Styl des Künstlers. In S. Angelo a Nilo zu Neapel ferner befindet sich das Grabmal des Kardinals Rinaldo di Brancacci, an welchem Donatello um 1427 mit seinem Schüler und Genossen *Michelozzo* arbeitete.

Im Dom zu Montepulciano sieht man neben dem Hauptaltar zwei fast lebensgrosse Marmorstatuen, die ganz das Eckige des donatelloschen Styles haben. Der Aufsatz des Altars ist durch Reliefs, mit guirlandenhaltenden Genien geschmückt, die manches hübsche lebendige Motiv, aber keine glücklichen Körperverhältnisse zeigen. An den beiden ersten Pfeilern ist rechts ein Relief von Kindern angebracht, die von einem Mann und einer Frau gehütet werden, links ein ähnliches, wo sich Kinder um eine ältliche Madonna schaaren, die ihre Hand segnend auf den Kopf eines knieenden Mannes legt. Jenes erste Relief ist von hoher Anmuth; dagegen zeigen auf dem andern bei grosser Beweglichkeit die Gesichter sämmtlich etwas Altbackenes. Diese Werke

*) Abgeb. bei *Cicognara*, II. tav. 10.

sind sämmtlich Reste des Grabdenkmals, welches Donatello dort um 1427 mit *Michelozzo* arbeitete.

Wichtiger als alle diese Werke ist das eherne Reiterbild des venezianischen Feldherrn Gattamelata vor S. Antonio zu Padua, mit welchem er die Reihe seiner paduanischen Arbeiten eröffnete. Zum ersten Male seit der Römerzeit ist hier wieder eine Reiterstatue in monumentalem Sinne und in kolossalem Verhältniss ausgeführt worden. Schon in dieser Hinsicht hat das Werk eine entscheidende kunstgeschichtliche Bedeutung als Stammvater aller späteren Denkmale dieser Art. Aber das ungestüme Leben, die energische Haltung des Reiters, das wuchtige Schreiten des schweren Streitrosses, welches gegen den Reiter etwas zu sehr in Masse und im Eindruck dominirt, das sind Vorzüge, die dieser Schöpfung des Meisters einen selbständigen Werth verleihen.

Reliefs.

Endlich haben wir Donatello auf einem der fruchtbarsten Gebiete seines Wirkens, bei der Reliefbildnerei aufzusuchen. Neben den früheren, oben bereits erwähnten Arbeiten ist hier zunächst der Kinderfries in der Sakristei des Doms zu Florenz, weniger durch Anmuth als durch Naivetät bemerkenswerth. Am Taufbecken in S. Giovanni zu Siena arbeitete er die Darstellung, wie des Johannes Geburt dem Joachim verkündet wird, sprechend lebendig, nur in den Gewändern sehr unruhig. Ganz in antike Anschauung versenkte er sich in den acht Friesmedaillons im Hofe des Pal. Riccardi zu Florenz, der damals den Medici gehörte. Es sind herbe Umbildungen römischer Kameen oder Medaillen in den Styl des Meisters, der, beiläufig gesagt, durch seine Vorstellungen Cosimo Medici zur Anschaffung antiker Werke veranlasste, nach denen dann nachmals Michelangelo und andere Künstler studirten.

Sakristei von S. Lorenzo.

Zu den trefflichsten Werken Donatello's gehört die plastische Ausschmückung der alten Sakristei an S. Lorenzo, deren Bau sein Freund Brunellesco (um 1428) leitete. Wenn irgendwo, so zeigt sich Donatello hier in den Stuckreliefs der Wände als bedeutender Plastiker. Vielleicht durch das Gesetz der Architektur gebunden, componirt er maassvoller als in seinen späteren Arbeiten und entwickelt einen wahrhaft plastischen Styl voll Einfachheit und charaktervoller Bestimmtheit. Bedeutende Werke sind an den Schildbogenwänden die Medaillons mit den Reliefgestalten der Evangelisten, die tief in Sinnen oder in Begeisterung verloren vor ihren Pulten sitzen. Auch die Flachreliefs mit Legendendarstellungen in den vier grossen Zwickeln unter der Kuppel sind klar und einfach. Ueber den beiden Seitenthüren sieht man je zwei ebenfalls edel stylisirte Heiligenfiguren in Stuckreliefs. Endlich sind auch die beiden Erzthüren mit den

kleinen Reliefs von paarweise angebrachten Aposteln und Heiligen flüchtige, aber energische Arbeiten.

Arbeiten in Padua.

Eine bedeutende Anzahl von Werken schuf Donatello sodann für

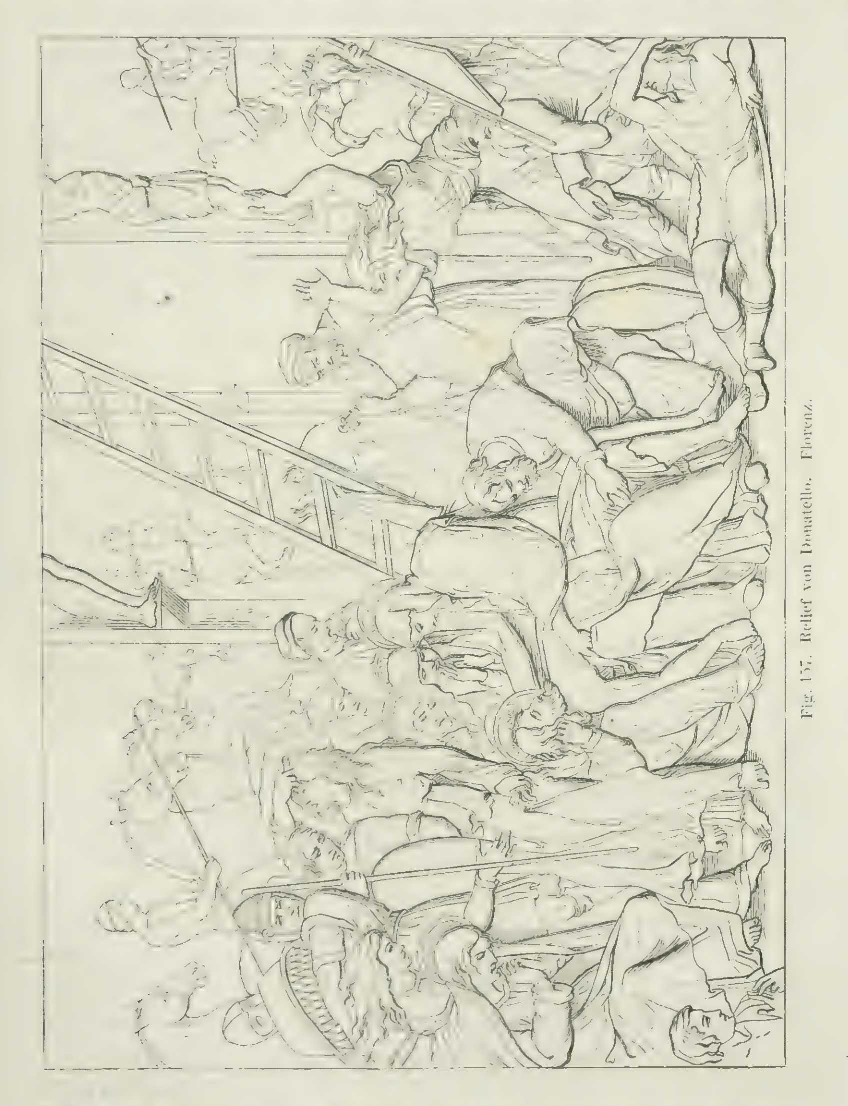


Fig. 157. Relief von Donatello. Florenz.

S. Antonio zu Padua. Hier sind die prächtig charakteristischen Bronzereliefs der Evangelistensymbole an der Sängertribüne von ihm; ebenso an den Leuchtern vier liebenswürdig-naive musicirende Engel. Am Hoch-

altar und an einem Altar der Südseite sieht man Scenen aus dem Leben des h. Antonius und den Leichnam Christi, von trauernden Engeln gehalten, tief ergreifend, die historischen Scenen zum Theil von grossem dramatischen Ausdruck, obgleich wirr und überladen. Das momentane Staunen und Entsetzen bei den Wundergeschichten ist von merkwürdiger Energie der Schilderung. Im Chorumgang sieht man dann noch eine Grablegung Christi, wo der leidenschaftliche Schmerz der Angehörigen unschön, aber wahr und erschütternd geschildert ist. Diese Werke sind bis 1456 ausgeführt, wo Donatello nach Florenz zurückkehrte. Aehnlicher Art sind endlich seine letzten florentiner Arbeiten, die beiden Kanzeln in S. Lorenzo, die er mit seinem Schüler *Bertoldo* ausführte, welcher sie auch nach des Meisters Tode vollendete. Die Brüstungen sind mit Bronzereliefs bekleidet, welche in figurenreicher malerisch gedrängter Anordnung Scenen der Passion enthalten. Hier ergeht sich Donatello's Hang zum Dramatischen in wilden, aber höchst ausdrucksvollen Schilderungen. Am maassvollsten ist der Styl noch in der Grablegung (Fig. 157). Dennoch finden sich hier Züge von so tiefer Wahrheit und Leidenschaft, dass sie für die Mängel der Composition und der technischen Ausführung entschädigen. Von den Evangelisten an den Aussenseiten sind die der nördlichen Kanzel von grossartiger ja feierlicher Würde und einem edleren, den Arbeiten der Sakristei noch entsprechenden Style. —

Letzte Florentiner Werke.

Luca della Robbia.

Ehe wir die Nachfolger des Meisters betrachten, müssen wir uns zu einem Bildhauer wenden, der selbständig sich eine eigenthümliche Ausdrucksweise schafft und in der milden Schönheit seiner Werke sich zu Donatello und der Mehrzahl der Zeitgenossen etwa verhält wie die umbrischen Maler zu denen der florentinischen Schule. *Luca della Robbia* (1400—1481) ging wie die bedeutendsten Bildhauer der Epoche von der Goldschmiedekunst aus, welcher er ähnlich wie Ghiberti und Quercia den Sinn für zarte Durchbildung der Gestalten verdankte. Luca ist aber ausserdem der Schöpfer einer neuen Gattung der Plastik, die durch ihn und seine Schüler eine Vollendung erreicht, welche ihr neben der vornehmeren Marmor- und Erzarbeit eine ebenbürtige Stellung verbürgt. Es sind die Werke in gebranntem Thon, die aber nicht, wie auch sonst häufig geschah, bemalt, sondern mit farbiger Glasur versehen wurden. Luca muss diese Erfindung früher gemacht haben, als Vasari annimmt, denn schon 1446 wird ihm eine Portallünette für das Innere des Doms in solcher Arbeit verdungen. Ehe wir indess diese anmuthigen Schöpfungen betrachten, mögen die vereinzelten, aber darum nicht unbedeutenden Werke voraufgeschickt werden, die ihn auch in der Marmor- und Erztechnik bewandert zeigen.

Frühere Arbeiten.

Zu seinen frühesten Arbeiten gehören die fünf Reliefs an der Nordseite des Glockenthurmes beim Dom. Sie stellen die Grammatik, Philosophie, Musik, Astrologie und Geometrie dar, sind aber so an-



Fig. 158. Singende. Relief von Luca della Robbia. Florenz.

gebracht, dass es unmöglich ist sie zu betrachten. Sodann schuf er neben Donatello um 1445 in Marmor für die Orgelempore des Domes Friese von singenden, musizirenden und tanzenden Kindern, von denen sich zehn Abtheilungen jetzt in der Galerie der Uffizien befinden. Diese Reliefs kommen denen des Donatello an Lebensfülle, Mannichfaltigkeit

und Naivetät gleich, übertreffen sie aber an Schönheit und Anmuth. (Fig. 158). Nirgends ist wohl das Kinderleben in der modernen Plastik frischer, anziehender geschildert worden. In ihrer treuherzigen Natürlichkeit erinnern sie lebhaft an die singenden Engel auf dem Genter Altar des Hubert van Eyck. Das Relief ist auch hier so hoch gearbeitet, dass die Tanzenden zum Theil sich frei von der Fläche lösen. Am schönsten sind die kleinen Knaben, die so lustig und zutraulich dreinschauen. Ebendort sieht man von ihm zwei unvollendete Marmorreliefs, Petri Befreiung aus dem Gefängniss und seine Kreuzigung, ebenfalls recht lebendige Compositionen, ursprünglich für einen Altar im Dome bestimmt, dessen Anfertigung ihm 1438 aufgetragen wurde. Sodann schuf er mit *Michelozzo* und *Maso di Bartolommeo* seit 1446 die Bronzethür der alten Sakristei des Domes, die jedoch erst nach 1464 von Luca allein vollendet wurde. Sie enthält grossartig stylisirte Gestalten von sitzenden Heiligen mit Engeln, die paarweise jenen zugeordnet und auf mannichfaltige Weise mit ihnen in Beziehung gesetzt sind. Die Behandlung des Reliefs ist hier von einer Feinheit, wie sie nur noch an der älteren Thür Ghiberti's vorkommt. Offenbar bildete Luca sich am meisten nach diesem ihm wahlverwandten Vorgänger. Für die Lünetten über beiden Sakristeithüren fertigte er sodann in glasirtem Thon die Reliefs der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die vielleicht zu den frühesten unter seinen Arbeiten dieser Art zählen, in der Compositon jedoch minder bedeutend sind.

Luca's Terracotten.

Was wir sonst von Arbeiten Luca's kennen, gehört ausschliesslich dieser von ihm erfundenen Technik an. Die Feinheit der Glasur, ein Hauptvorzug derselben, ermöglichte dies zarteste Durchbildung der Formen; die Dauerhaftigkeit der Technik gestattete die mannichfaltigste Verwendung sowohl im Innern als an der Aussenseite der Gebäude. Wir finden sie daher an Altären wie in Medaillons und Thürlünetten; aber selbst ganze Gewölbe oder Façaden kleinerer Gebäude werden damit bekleidet. Die Figuren heben sich in weisser Glasur von einem sanftblauen Hintergrunde ab. Für landschaftliche und dekorative Nebendinge wird wohl Grün, Gelb und Violett hinzugefügt, dies Alles jedoch maassvoll und ohne die Absicht auf Illusion. Selbst in der späteren Zeit als die Schule zu einer reicheren Bemalung überging, wurden die Figuren mehr andeutend als naturalistisch ausgeführt. So schliessen sich diese edlen Werke voll Stylgefühl der Architektur an und verdanken zum Theil diesem innigen Bündniss mit ihr den harmonischen Reiz ihrer Wirkung. Aber noch bestimmender war jedenfalls der reine plastische Sinn des Meisters. Durch die Bedingungen seiner Technik ebenso sehr wie durch künstlerische

Neigung auf Einfachheit angewiesen, hielt er sich frei von dem späteren malerischen Style Ghiberti's wie von der überfüllten Anordnung Donatello's. Allerdings begünstigte ihn auch die Gleichartigkeit der Aufgaben. Denn nur ausnahmsweise hat er geschichtliche Vorgänge zu erzählen, und in diesen ist er um so weniger glücklich, je mehr dramatische Lebendigkeit sie verlangen. Dagegen zeigt er sich unermüdlich und unerschöpflich in der Schilderung eines von Holdseligkeit verklärten ruhigen Seins. Die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, ihr Kind anbetend, oder in stiller Mutterfreude auf dem Schoosse haltend; auch wohl die Gestalten von Heiligen oder Tugenden, das sind Luca's Lieblingsthemata, die er immer neu variirt, stets vortrefflich in den Raum componirt, mit mässig angedeuteter Umgebung, rein in den Formen und innig in der Empfindung. Nirgends hat die christliche Plastik im Bunde mit einem entwickelten Naturgefühl Werke von so echtem plastischen Gehalt und so wahrer religiöser Stimmung hervorgebracht. Nie begegnet man darin der tieferen Inbrunst eines Fra Angelico da Fiesole, noch der Gefühlsschwelgerei der späteren umbrischen Maler; aber das Beste, was in den früheren Bildern Perugino's und in den Gemälden des liebenswürdigen Lorenzo di Credi anspricht, lebt auch in diesen Schöpfungen. Minder häufig und minder bedeutend sind die Statuen, statt deren man lieber Halbfiguren anbrachte. Aber diese sind stets im Zusammenhange mit der Umgebung aufzufassen, wo sie dann auch ihrerseits zur vollen Geltung kommen.

Es würde zu weit führen die zahlreichen Werke, welche in Florenz und den übrigen Orten Toscana's verbreitet sind, ja durch den Handel bald auch in andere Länder gelangten, auch nur annähernd zu nennen.*) Wir müssen uns begnügen einige der wichtigsten und bezeichnendsten hervorzuheben. Zu den anmuthigsten Werken Luca's gehören die Medaillons einer Madonna an Or S. Michele; die Lünette an der Kirche S. Piero beim alten Markte, ebenfalls eine Madonna mit Engeln; an der Kirche der Innocenti eine herrliche Verkündigung mit einem Halbkreis von Engeln; in der Vorhalle der Akademie eine Auferstehung Christi und Himmelfahrt der Maria; in S. Apostoli der prächtige Altar des nördlichen Seitenschiffes, eines seiner schönsten reichsten Werke. Ueberaus heiter und liebenswürdig dann der Brunnen in der Sakristei von S. M. Novella, im Bogenfelde eine schöne Madonna mit anbetenden Engeln, darüber naive

*) Ich verweise auf die reichhaltige Aufzählung, welche *Jac. Burckhardt* in seinem Cicerone S. 591 ff. giebt. Vergl. dazu die Notizen in *Vasari*, ed. Lemonn. III, p. 76—86.

Genien mit Guirlanden. In S. Miniato schmückte Luca die ganze Kapelle des Kardinals von Portugal an ihrer Wölbung mit Reliefs; ebenso in S. Croce die Wölbungen des Innern und der Vorhalle der Capella Pazzi.

Schüler Luca's.

Als Luca's Schüler und Nachfolger nahm sein Neffe *Andrea* (1437—1528) sammt seinen Söhnen *Giovanni*, *Girolamo*, *Luca* und *Ambrogio* an den Arbeiten der Werkstatt Theil. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, bei der Menge der Werke den Antheil der Einzelnen zu sondern; denn mit einer Stetigkeit, die inmitten der regen Entwicklung der übrigen toskanischen Kunst um so merkwürdiger erscheint, hält die Schule an dem gegebenen Style fest und bringt bis tief in's sechzehnte Jahrhundert hinein eine Fülle von Werken hervor, die im Ganzen die schöne Empfindung und die reinen Formen bewahren. Auch jetzt ist die Lebensfülle bewundernswürdig, welche der so naheliegenden Gefahr conventioneller Wiederholung widersteht und den eng begrenzten Aufgaben stets neue Motive abzugewinnen weiss. Zu den anziehendsten Werken Andrea's gehören die Medaillons mit Heiligenbildern an der Halle, gegenüber S. M. Novella; ferner ebendort die Thürlünette mit S. Dominicus und S. Franciscus; vor allen die köstlichen Wickelkinder in den Medaillons an der Halle der Innocenti, unvergleichlich heiter in ungesuchter Mannichfaltigkeit. Von ihm sind ferner die drei Altäre in der Madonnenkapelle des Domes von Arezzo, die wieder zum Schönsten dieser Art gehören. Trefflich ist auch die Lünette am Portal des Domes von Prato, Maria mit zwei Heiligen enthaltend; ähnlich die Madonna mit Engeln über dem Hauptportale des Domes zu Pistoja. Von seinen Söhnen ging der jüngste, *Girolamo*, der nicht blos in Terrakotten, sondern auch in Erz und Marmor arbeitete, nach Frankreich und fertigte für Franz I. im Schlosse Madrid (ehemals im Bois de Boulogne gelegen) viele plastische Werke, war dann in Orleans und anderen Orten thätig. *Luca* war namentlich geschickt in Herstellung prächtiger Fussböden aus glasirten Terrakotten. Von ihm waren die jetzt fast völlig zerstörten Fussböden in den Rafaelischen Loggien des Vatican. Von *Giovanni* endlich existirt ein prachtvolles Hauptwerk vom Jahre 1521 in der Kirche des Klosters S. Girolamo delle Poverine zu Florenz: die Geburt Christi mit verschiedenen Heiligen und vielen Engeln darstellend.

Zwei andere florentiner Künstler, die Brüder *Ottaviano* und *Agostino di Duccio* schlossen sich ebenfalls der Thätigkeit Luca's an. Agostino schmückte 1461 die Façade des Oratoriums S. Bernardino in Perugia mit Terrakotten und Marmorreliefs. Man sieht hier einzelne Scenen aus der Geschichte des Heiligen, lebendig bewegt in klarem Reliefstyl. Im Giebelfelde thront Christus, von anbetenden Engeln umgeben; im Bogen-

felde darunter steht der Heilige in einer Glorie von schwebenden in weiblichen Gewändern, auf Geige, Triangel und andern Instrumenten musizirenden Engeln. In diesen Gestalten ist der Einfluss der gleichzeitigen florentiner Malerei an der übertriebenen Detaillirung, den bunt flatternden Gewändern zu erkennen. Dabei erinnern die Köpfe in der Form an die des Sandro Botticelli. Das Ganze ist ein Hauptbeispiel für die verschwenderisch reiche Dekoration der Frührenaissance.

Fries zu Pistoja.

Endlich gehört der grosse Fries des Hospitals zu Pistoja, seit 1525 ausgeführt, zu den glänzendsten Beispielen der späteren Blüthe dieses Styles, der hier zugleich in reicherer Farbenanwendung auftritt. Er schildert in lebendigen Scenen die sieben Werke der Barmherzigkeit und zeigt trotz der figurenreichen Darstellung und der volleren Färbung noch immer dieselbe feine Beobachtung des Reliefstyls, welcher die früheren Werke der Robbia auszeichnet. —

Nachfolger Donatello's.

Die Mehrzahl der übrigen Zeitgenossen geht, von dem höheren Affekt und der charaktervollen Kraft Donatello's fortgerissen, in den von ihm betretenen Bahnen weiter. Doch ist kein sclavisches Anschliessen, sondern mehr die verwandte Geistesrichtung bei der Mehrzahl das Bestimmende, sodass Jeder in selbständiger Weise den Drang der Zeit nach erschöpfender Darstellung des Lebens erfüllt. Donatello's Bruder *Simone di Betto Bardi* goss die eherne Grabplatte Papst Martins V. († 1431) in S. Giovanni in Laterano zu Rom, ein Werk von tüchtiger Charakteristik. Sodann arbeitete er dort mit einem andern Schüler Donatello's, *Antonio Filarete*, die Bronzethür am Hauptportal von S. Peter (seit 1439). Sie enthält in einzelnen Feldern die Reliefgestalten Christi und der Maria, sowie der Apostelfürsten, verehrt von dem knieenden Papst Eugen IV.; ausserdem Scenen aus dem Leben Christi und das Martyrium der beiden Apostel. Die Einzelgestalten sind minder bedeutend, die historischen Darstellungen dagegen voll Lebensfrische. — Das prachtvolle Bronzegitter an der Kapelle della Cintola im Dom zu Prato mit seinen herrlichen Arabesken, Laubwerk sammt menschlichen Figürchen, Vögeln und andern Thieren, von bezaubernder Feinheit und Schärfe der Ausführung, ist mit Unrecht dem Simone zugeschrieben worden. Auch *Michelozzo*, der treffliche Baumeister, steht seinem Meister Donatello, als dessen Gehülfen wir ihn bereits kennen lernten, in der Auffassung nahe, doch ohne unselbstständig zu werden. Am Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium ist die treffliche Figur des Glaubens von ihm. In der Galerie der Uffizien sieht man das Hochreliefbild eines Johannes des Täufers, ebenfalls von seiner Hand. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch der Architektur. — Zu den tüchtigeren Schülern Donatello's zählt sodann *Nanni di Banco*. Er

arbeitete für den Dom das Marmorbild des h. Lucas, sodann für Or S. Micchele, ebenfalls aus Marmor, die Statuen des Philippus und des Eligius, sowie in einer andern Nische vier miteinander verbundene Heilige*). Diese Arbeiten sind würdig und lebensvoll, auch die kleinen Reliefs am Fussgestell der Nischen zeigen einen ansprechend einfachen Styl.

Andrea Verrochio.

In voller Schärfe tritt das Streben nach kraftvoller Charakteristik bei *Andrea Verrocchio*, einem der bedeutendsten Nachfolger Donatello's auf (1432—1488). Auch er beginnt wie so viele andere mit der Goldschmiedekunst, treibt sodann die Malerei und mit besonderem Eifer die Bildhauerei. Er arbeitet in Silber und Gold, in Erz und Marmor und gehört zu den thätigsten und einflussreichsten Künstlern der Zeit. Ohne höheren Schwung oder freieren Strom der Erfindung weiss er durch sorgfältige, wenngleich etwas mühsame Ausführung und durch gewissenhafte Durchbildung seinen Werken das Gepräge männlicher Tüchtigkeit zu geben. Sein Styl ist scharf und plastisch bestimmt, im Nackten gediegen, doch ohne Reiz, in der Gewandung zu kleinem knittrigem Faltenwurf neigend. Zu seinen liebenswürdigsten Arbeiten gehört die Bronzestatuette eines Genius, der einen Delphin an sich drückt, auf dem Brunnen im Hofe des Palazzo vecchio. Minder gelungen ist die Bronzestatue eines jugendlichen David in den Uffizien, vom Jahre 1476, obwohl in der freien Bewegung von glücklichem Wurf. Das Marmorrelief, welches den Tod der Gemalin des Francesco Tornabuoni im Wochenbett darstellt (ebenda), entbehrt allerdings jeder idealen Auffassung, schildert aber in ergreifender Weise den Schmerz der Angehörigen, wie den rührenden Ausdruck der Sterbenden. Am bedeutendsten ist der Meister da, wo es sich um Ausprägung des individuellen Lebens handelt. So in dem kolossalen ehernen Reiterbilde des venezianischen Feldherrn Colleoni, das er seit 1479 arbeitete, welches aber erst nach seinem Tode vor S. Giovanni e Paolo zu Venedig aufgestellt wurde. Hier waltet dieselbe Herbigkeit der Charakteristik wie bei Donatello's ähnlichem Werke. Aber Verrocchio übertrifft ihn noch in jener unwiderstehlichen Gewalt der Bewegung und dem fast brutalen und doch grandiosen Trotz des eisernen Kriegers. Auch hier kein Zug von idealer Verherrlichung, aber ein Charakterbild aus einem Gusse. Als Andrea das Modell des Pferdes vollendet hatte und es eben giessen wollte, hörte er, dass durch vornehmen Einfluss dem Paduaner Vellano die Figur des Feldherrn übertragen werden sollte. Sofort

*) Die Erzählung Vasari's, dass Donatello für ein Abendessen dem Künstler aus der Verlegenheit geholfen und die vier Statuen durch Abschneiden an den Schultern und Armen dem Raum angepasst habe, erweist sich als albernes Märchen.

zerbrach er Kopf und Füsse seines Modells und kehrte nach Florenz zurück. Erst als man ihm volle Genugthuung gab, nahm er die Arbeit wieder auf, ohne jedoch den Guss ganz zu vollenden.

Für den Dom zu Pistoja arbeitete er das Grabmal des Kardinals Forteguerra († 1473) gemeinsam mit dem Bildhauer *Lorenzetti*, von dem namentlich die treffliche Statue des Verstorbenen herrührt, während Andrea nur das grossartige Reliefbild des von Engeln umschwebten Christus ausführte. Der Ausdruck ist edel, an den Gewändern stören jedoch die kleinen knittrigen Falten. Einfacher ist die von zwei Engeln gehaltene Madonna in der Lünette über dem Grabmal des Lionardo Bruni in S. Croce, eine Jugendarbeit des Meisters. Seiner reifsten Zeit dagegen



Fig. 159. Bronzegruppe von Andrea Verrocchio. Florenz.

gehört die grosse Bronzegruppe in einer Nische von Or S. Micchele: Thomas, welcher die Wundmale des Herrn untersucht. Hier erhebt sich sein Styl zu herber Schönheit und zwingender Gewalt des Ausdrucks. Das ungläubige Zweifeln des Jüngers findet an der ruhigen Gewissheit Christi seinen wirksamen Gegensatz (Fig. 159). Nur die Gewänder lassen auch hier in Klarheit der Anordnung manches zu wünschen.

Montelupo.

Als tüchtiger Nachfolger Verrocchio's zeigt sich *Baccio da Montelupo* in der Statue Johannes des Evangelisten an Or S. Michele, die einen energischen plastischen Styl mit würdigem Ausdruck verbindet und auch in der Gewandbehandlung maassvoll ist. — Dem Verrocchio verwandt, wenngleich minder bedeutend, erscheint *Antonio Pollajuolo* (1433 bis

Antonio Pollajuolo.

1498). Von Hause aus Goldschmied, arbeitete er mit jenem und anderen Meistern an dem silbernen Altare des Baptisteriums, war aber daneben auch als Bildhauer und Maler thätig. Vortrefflich in der Technik des Erzgusses und in feiner Durchführung der Gestalten, strebt auch er jener scharf realistischen Formbezeichnung nach, die durch Donatello zur Herrschaft gekommen war, neigt aber mehr als die übrigen Bildhauer zu einer manieristischen Uebertreibung. Dass er zu den jungen Künstlern gehört habe, die Ghiberti bei Ausführung seiner späteren Thür für das Baptisterium verwendete, lässt sich bei seinem damals noch sehr jugendlichen Alter kaum annehmen, und so mag denn die gepriesene Wachtel an den Fruchtschnüren der Einfassung, welche man ihm zuschreibt, wohl einem anderen Künstler ihre Entstehung verdanken. Jedenfalls hat Ghiberti's Styl weniger auf ihn gewirkt als auf irgend einen der Zeitgenossen. In den Uffizien sieht man von ihm das Bronzerelief des Gekreuzigten mit den Marien und den Aposteln, eine treffliche Arbeit, wenngleich etwas hart und scharf, von grosser Kraft der Empfindung, deren Ausdruck sowohl dem Donatello wie dem Mantegna nahe steht. Von Innocenz VIII. nach Rom berufen, arbeitete er das prächtige Grabmal von dessen Vorgänger Sixtus IV. († 1484), welches man jetzt in der Sacramentskapelle von S. Peter sieht. Recht charakteristisch ist die liegende Bronzestatue des Papstes; in den allegorischen Figuren der Tugenden herrscht eine manieristische Auffassung und eine kleinlich bunte Behandlung der Gewänder. Das Denkmal trägt die Jahreszahl 1493. Um dieselbe Zeit entstand ebendort das Grabmal Innocenz VIII. an einem Pfeiler im linken Seitenschiff. Es enthält unten die liegende, oben die sitzende Statue des Papstes, dabei in Nischen die vier Kardinaltugenden und im Bogenfelde darüber Glaube, Liebe und Hoffnung.

Piero Pollajuolo.

Von dem jüngeren Bruder Antonio's, *Piero Pollajuolo*, sieht man am Taufbecken in S. Giovanni zu Siena eine Reliefdarstellung vom Gastmahl des Herodes, ebenfalls in einem herben Style, aber voll dramatischen Lebens.

Marmorarbeit.

Gegenüber diesen hauptsächlich im Erzguss thätigen Meistern liegt der Schwerpunkt einer andern Reihe florentinischer Bildhauer in der Marmorarbeit. Den Bedingungen dieses milderen Materials entsprechend, sind sie durchweg minder hart realistisch als jene und stehen in Auffassung und Formgefühl den Robbia näher. So *Antonio Rossellino* (1427 – c. 1490), der in mehreren Grabmälern sich durch geschmackvolle Composition und technische Vollendung auszeichnet. Durch ihn und mehrere Künstler von verwandter Richtung wurde in dieser Zeit die neue Form des Grabdenkmals für Florenz und das übrige Italien festgestellt. Der Sarkophag

Rossellino.

erhebt sich reich geschmückt über einem Unterbau, an welchem Genien mit Fruchtschnüren und ähnliche Motive antiker Dekoration auftreten. Eine Nische auf Pilastern mit eleganten Arabesken fasst das Denkmal ein. Den Hintergrund derselben füllen Gestalten von Tugenden; in dem krönenden Bogenfelde sieht man gewöhnlich ein von Engeln gehaltenes Medaillon mit dem Brustbilde der Madonna. Eins der prächtigsten Werke dieser Art ist das von Antonio nach 1459 ausgeführte Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato. Auf dem reichen Sarkophag liegt die edel aufgefasste Statue des Verstorbenen; darüber zwei knieende Engel und in dem Bogenfelde eine mütterlich innige Madonna mit dem Kinde, von schwebenden Engeln im Medaillon gehalten. Ein andres Grabmal arbeitete er für Lyon, ein drittes für die Prinzessin Maria von Arragonien (1470), welches in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel in der Kapelle Piccolomini steht. Auch hier ist die dekorative und figürliche Plastik anmuthig, besonders die jungfräulich zarte auf dem Sarkophag liegende Fürstin, die beiden schwebenden Engel zu ihren Seiten und die huldvolle Madonna in dem Bogenfelde. Nur die Genien am Sarkophag sind etwas befangen. An dem Altar daselbst sieht man ein Relief der Geburt Christi, meisterhaft lebensvoll, reich an feinen Einzelzügen, dabei klar angeordnet. In der Luft schwebt ein auf Wolken tanzender Engelchor, ächt florentinisch naiv und in den Gewändern etwas manierirt. Mit Unrecht, wie mir däucht, schreibt man diese Arbeit dem Donatello zu. Wahrscheinlich für ein ähnliches Grabmal gearbeitet ist ein Marmorrelief in den Uffizien. Zwischen dem h. Joseph und dem Engel, der die Geburt Christi verkündet, sieht man die Jungfrau in Anbetung vor dem Kinde. Der Ausdruck der Maria ist innig, das Christuskind naiv, aber etwas verdriesslich. Ein zweites Relief ebendort, dessen unbekannter Meister wohl kein Andrer als Antonio ist, zeigt die Maria mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes. Das Kind greift liebkosend der Mutter ans Kinn; die reizende Composition ist wie ein Lorenzo da Credi in Marmor. Nicht minder liebenswürdig ebendort eine kleine Marmorstatue des jugendlichen Johannes. Endlich arbeitete Rosselino mit Mino da Fiesole an der Kanzel des Domes zu Prato.

Desiderio da Settignano.

Einer ähnlichen Richtung gehört *Desiderio da Settignano*, der ebenso fein in seinen dekorativen, wie edel in den rein plastischen Arbeiten ist. Sein Hauptwerk, das Grabmal des Carlo Marzuppini in S. Croce, ist ausser der herrlichen Ornamentik durch die edle Statue des Verstorbenen, die reizenden wappenhaltenden Genien, sowie die herzliche Madonna im Bogenfelde ausgezeichnet. Sein Schüler *Mino da Fiesole* (1400—1486), mehr durch den Reiz seiner Dekoration und durch die ausserordentliche

Mino da Fiesole.

Fruchtbarkeit bemerkenswerth, durch die er die Verbreitung des neuen Styles in ganz Italien am meisten förderte, scheint im Figürlichen zwar minder selbständig, erreicht aber auch darin bisweilen eine lautere Schönheit. Zudem darf man bei der Menge von Arbeiten, die dieser Meister an der Spitze einer zahlreichen Werkstatt geschaffen, nicht jede von Gesellenhand ausgeführte Nebenfigur ihm beimessen. Seine schönsten Arbeiten in Florenz sind in der Kirche der Badia: zunächst das Grabmal des Bernardo Giugni (1466). Hinter der tüchtig behandelten, aber etwas flachen Gestalt des Verstorbenen sieht man die Relieffigur der Gerechtigkeit mit Waage und Schwert in zarter, leichter Gewandung, im Styl zwischen Donatello und Desiderio schwankend. Recht lebendig sind auch die beiden schwebenden Engel. Weit reicher ist daselbst das Denkmal des Hugo von Andeburg (1481) mit der würdigen Statue des Verstorbenen; hinter diesem eine fein entwickelte aufschwebende Gewandfigur der Caritas mit einem Kinde auf dem Arm, zu welchem ein anderes hinaufblickt. Nur gering und gewiss von Schülerhand sind die Engel mit der Schrifttafel am Sarkophag, während die beiden wappenhaltenden Kinder an Donatello erinnern. Endlich ist rechts vom Eingange von Mino das Marmorrelief einer Madonna mit dem Kinde, zwischen den Heiligen Laurentius und Leonhard, Gestalten von feinem Naturgefühl. In S. Ambrogio enthält die Capella del miracolo einen ebenfalls reich ausgeführten Altar von seiner Hand. Für den Dom zu Fiesole arbeitete er 1466 das prachtvolle Grabmal des Bischofs Salutati, und ebendort um dieselbe Zeit einen Marmoraltar mit der Madonna und zwei Heiligen, zu deren Füssen auf den Stufen der kleine Christus mit der Weltkugel sitzt, von seinem Spielkameraden Johannes verehrt. — Im Dom zu Prato führte Mino bis 1473 mit Antonio Rossellino die Marmorkanzel aus, ein im Dekorativen sehr anmuthvolles, im Figürlichen überaus schwaches Werk. Die Reliefs namentlich sind von auffallend geringem Werthe. Die Himmelfahrt Mariä und das Marterthum des Stephanus sind von Antonio; das Uebrige von Mino's Hand. — Ein wichtiger Theil seiner Thätigkeit gehört sodann Rom, wo namentlich Er den Styl der Florentinischen Renaissance einbürgerte. Das Grabmal Papst Pauls II. († 1471), dessen Ueberreste sich jetzt in der Gruft von S. Peter finden, enthielt ein figurenreiches Weltgericht, ein der nordischen Kunst mehr als der italienischen dieser Epoche geläufiger Gegenstand; ausserdem treffliche Gestalten von Tugenden. In S. Maria s. Minerva sieht man am Anfang des linken Seitenschiffes das prächtige Grabmal des Francesco Tornabuoni; im Kreuzgang von S. Agostino das Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) ebenfalls mit einer Darstellung des Weltgerichts.

Arbeiten in Rom.

Ferrucci.

Ein anderer Fiesolaner Meister, *Andrea Ferrucci*, der bis 1526 lebte, vertritt den Geist des 15. Jahrhunderts in liebenswürdigster Weise und bleibt demselben bis weit in die folgende Epoche hinein getreu. In der Reinheit der Empfindung steht er den tüchtigsten Malern der umbrischen Schule nahe, in Adel des Schönheitsgefühles gehört er zu den Besten des Jahrhunderts. Er arbeitete zuerst in Fiesole, dann in Imola und Neapel: sein Hauptwerk aber ist die marmorne Taufnische im Dom zu Pistoja, eine der geistvollsten Arbeiten der Zeit. Auf beiden Seiten ist in vier Reliefs die Geschichte Johannes des Täufers geschildert: ungemein innig empfunden die Geburt, dann seine Predigt, das Gastmahl des Herodes und die lebendig bewegte Scene der Enthauptung. Die Figuren sind gut durchgeführt, nur etwas lang. Oben im Bogenfelde ist fast lebensgross die Taufe Christi in sehr starkem Relief dargestellt, schön gruppirt mit guter Raumausfüllung, die Gestalten edel, doch hie und da etwas steifbeinig, dies Alles etwa in der reinsten Empfindungsweise Perugino's. Herrlich gedacht ist die Gestalt Christi, der mit geneigtem Haupte die Arme demuthvoll auf der Brust kreuzt; dabei schöne anbetende Engel, theils knieend, theils stehend mit reichen Gewändern, in der gemüthvollen Auffassung eines Lorenzo di Credi. Seit 1508 bei den Arbeiten des Doms zu Florenz beschäftigt, wurde er 1512 zum Obermeister der plastischen Ausschmückung desselben ernannt und erhielt den Auftrag, eine überlebensgrosse Marmorstatue des Apostels Andreas zu arbeiten, die man noch im linken Kreuzflügel sieht. Sodann fertigte er 1521 ebenfalls für den Dom die Marmorbüste des Marsilius Ficinus, endlich für S. Felicità das edle Bild des Gekreuzigten.

Benedetto da Majano.

Dem Ferrucci verwandt in Adel und Schönheitssinn, überlegen jedoch in Reichthum der Erfindung, ist der auch als Baumeister tüchtige *Benedetto da Majano* (1442—1498). Schon früh ein Meister in kunstvoller Holzschnitzerei, arbeitete er namentlich die dekorativ prächtigen Täfelungen in der Sakristei von S. Croce. Mit nicht minderem Talent widmete er sich der Marmorsculptur. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiet, die Kanzel in derselben Kirche, steht in erster Linie unter den schönsten Leistungen des Jahrhunderts. Schon die Anlage und Eintheilung des Ganzen und die Dekoration bezeugen einen ungewöhnlich feinen künstlerischen Sinn. Die fünf Statuetten zwischen den Konsolen des Unterbaues sind von anmuthvoller Lebensfrische. An der Brüstung sind in fünf Reliefs Scenen aus dem Leben des h. Franciscus dargestellt. Hier ist die maassvolle Behandlung der malerischen Perspektive, bei leicht angedeuteten architektonischen und landschaftlichen Gründen, bewundernswürdig. Die Gestalten sind nicht so gehäuft, wie bei den meisten Zeitgenossen, die Be-

wegungen sprechend, die Gewänder von klarem Fluss, so dass bei keinem Künstler der Zeit die geistige Verwandtschaft mit Ghiberti so rein hervortritt (Fig. 160). Nur die mittlere Darstellung, wo der Gekreuzigte zwei seltsam zusammengekauerten Mönchen erscheint, ist der Natur der Aufgabe nach dürftig. In S. Maria Novella arbeitete er für die Capella Strozzi ein schönes Marmorgrab mit einer huldvollen, von Engeln getragenen



Fig. 160. Relief von Benedetto da Majano. Florenz.

Madonna. Wie tüchtig Benedetto in scharfer Auffassung von Bildnissen war, beweisen das Reliefportrait Giotto's und die Büste des Musikers Squarcialupi im Dom. Aehnlich in den Uffizien die Büste des Pietro Mellini vom Jahre 1474, ein wahrer Balthasar Denner an unendlich fleissiger Detailausführung. Seinen Statuen mangelt in der Regel die freie Haltung; aber voll Anmuth ist gleichwohl sein Johannes der Täufer in den Uffizien, sowie der h. Sebastian in der Misericordia neben dem Dom, und die ganz holdselige Madonna ebendort.

Bened. da Rovezzano.

Minder bedeutend, aber in ähnlicher Richtung voll schöner Nachklänge des Ghiberti'schen Styles erscheint *Benedetto da Rovezzano.* Von ihm besitzen die Uffizien fünf aus dem Kloster der Salvi stammende Marmorreliefs aus dem Leben des h. Johann Gualbert, klare Compositionen von feiner Ausführung und einzelnen überaus lebendigen Motiven. Von geringerem Werth ist die grosse Statue des Evangelisten Johannes im Chor des Domes.

Fig. 161. S. Sebastian von Civitali. Lucca.

Matteo Civitali.

Sehen wir uns weiter im toskanischen Gebiete um, so begegnet uns nur in Lucca noch ein bedeutender Meister, der aber auch zu den trefflichsten des ganzen Jahrhunderts gehört. *Matteo Civitali* (1435 — 1501), über dessen künstlerische Ausbildung wir Nichts wissen, steht als einer der liebenswürdigsten und reinsten Vertreter der Plastik dieser Epoche da. Dabei erreicht er bisweilen eine freie Grossartigkeit der Gestalten, die den besten Gemälden des Domenico Ghirlandajo nahe kommt. Zu seinen frühesten Werken ist das Grabmal des Pietro da Noceto im Dom zu Lucca vom Jahr 1472 zu rechnen, den schönsten Arbeiten Mino's verwandt. Würdig und ausdrucksvoll ist die Gestalt des Verstorbenen; innig empfunden die Madonna im Bogenfelde. Ebendort vom Jahr 1479 das Denkmal des Domenico Bertini mit einer lebensvollen Portraitbüste des Verstorbenen. Auf dem um dieselbe Zeit entstandenen Tabernakel der Sakramentskapelle ebenda sind nur noch die beiden herrlichen anbetenden Engel vorhanden. Sodann arbeitete er von 1482—1484 den kleinen Tempel im linken Seitenschiff, wo die Statue des Sebastian (Fig. 161) den innigsten, an Perugino anklingenden Ausdruck zeigt. An dieses Werk schliesst sich gleich nach 1484 der prachtvolle Altar des h. Regulus an der rechten Seite des Chores. Die kandelaberhaltenden Engel und die Madonna, sowie die drei Heiligen-

statuen des Regulus, Stephanus und Johannes des Täufers zeigen eine Hoheit und Freiheit des Styles, wie sie Wenigen im 15. Jahrhundert gegeben war. Die Reliefs der Steinigung des Stephanus und des Gastmahls bei Herodes sind zu dürftig und gering für diesen grossen Meister.*)

Von süssester Lieblichkeit ist die Relieffigur des Glaubens in den Uffizien, wohl noch ein Werk seiner früheren Zeit. Seine letzten Arbeiten dagegen (seit 1492) schuf er für den Dom zu Genua. Es sind sechs Marmorstatuen der Johanneskapelle: Adam und Eva, Jesaias**), Habakuk, Zacharias und Elisabeth, Gestalten von zum Theil grossartiger Charakteristik und tiefem Ausdruck: nur bei Zacharias und Habakuk scheiterte der Meister an dem beschränkten Realismus seiner Zeit.

Sieneser.

In Siena spielt die Sculptur seit Quercia keine bemerkenswerthe Rolle und empfängt meist ihre Einflüsse von Florenz. Am Casino de' Nobili sind die Statuen der H. Ansanus und Felicianus, von *Urban da Cortona*, einem Schüler Quercia's, von kraftvoll edler Haltung und jugendlicher Anmuth; die heiligen Petrus und Paulus dagegen, 1458 — 1460 von *Lorenzo Vecchietta*, einem sienesischen Goldschmied, Maler und Bildhauer gearbeitet, sind überaus schwach und styllos. Für die Kirche des Spitals goss derselbe Künstler 1466 die Erzstatue eines auferstandenen Christus in unglaublich scharfer Auffassung, die den Einfluss Donatello's, aber ohne dessen Geist verräth. Vom Jahr 1467 datirt die liegende Grabstatue des Marianus Soccinus in den Uffizien, in welcher die naturalistische Herbigkeit sich von der günstigen Seite treu und lebenswahr zeigt. Am Ende der Epoche schliesst dann die sienesische Sculptur mit einer der edelsten Schöpfungen der Zeit, dem Hauptaltar der Kirche Fontegiusta vom Jahr 1517. Dem feinen dekorativen Geschmack und der Klarheit des Aufbaues entspricht der Werth seiner plastischen Ausstattung. Vor Allem gehört der von drei Engeln beklagte todte Christus in dem Bogenfelde nach Composition und Ausdruck zu den schönsten Offenbarungen dieser an edlen Schöpfungen so reichen Epoche.

2. Künstler im übrigen Italien.

Schule von Venedig.

Von den anderen Schulen Italiens tritt keine der florentinischen so selbständig und bedeutend gegenüber wie die von Venedig. Jener treffliche Meister Bartolommeo Buono (S. 466) bezeichnet den Uebergang in die neue Zeit und findet, allem Anscheine nach durch eigenen inneren

*) Vergl. die Abb. bei *Cicognara*, II. tav. 19.

**) Den Jesaias giebt unter dem irrigen Namen Abraham *Cicognara* auf derselben Tafel.

Trieb, den Weg in die Kunst der Renaissance. Als dann die paduanische Malerschule unter Squarcione und mehr noch durch Mantegna ihren Einfluss auf das benachbarte Venedig und dessen Malerei auszuüben begann, blieb auch die Bildhauerei nicht unberührt und ging um so schärfer auf die Bedingungen des neuen Styles ein, als sie durch Donatello's Wirken in Padua und mehrfaches Auftreten florentinischer Künstler in Venedig in lebendigen Zusammenhang mit der tonangebenden toskanischen Kunst gerieth. Die Hauptthätigkeit war auch hier der Ausschmückung der Grabmonumente gewidmet, welche bald im Sinne der venezianischen Aristokratie den Charakter höchster Pracht und überwiegend einen weltlich vornehmen Ausdruck erhalten.

Antonio Rizzo.

Zu den frühesten Meistern gehört seit der Mitte des Jahrhunderts *Antonio Rizzo*, wahrscheinlich aus einer venezianischen Steinmetzenfamilie hervorgegangen.*) Zuerst finden wir ihn neben *Pietro Rizzo*, der vielleicht sein Vater war, bei dem Denkmal des Dogen Francesco Foscari (1457) im Chor von S. M. de' Frari. Hier mischt sich in wunderlicher Weise gothische Auffassung mit den Ideen der neuen Zeit, als deren Vertreter man wohl den jüngeren Meister zu betrachten hat. In voller Entschiedenheit bringt er die Renaissance an dem Grabmal des Dogen Niccolò Tron (1473—1476) in derselben Kirche zur Geltung. Während dort der Verstorbene noch in früherer Weise ruhig liegend dargestellt war, steht er hier in der Hauptnische des in vier Stockwerken reich aufgebauten Monumentes aufrecht, und erst im dritten Geschoss folgt der von Tugendstatuen umgebene Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Dogen. Der plastische Aufwand ist hier schon ein enormer; ausser mehreren Medaillons und andern Reliefs enthält das Werk neunzehn überlebensgrosse Statuen. Der Styl der Figuren ist etwas eckig und hart, erhebt sich aber in der Portraitstatue zu kraftvoller Lebenswahrheit. Um dieselbe Zeit (vielleicht schon 1471) arbeitete Antonio für den Dogenpalast, der Riesentreppe gegenüber, die grossen Marmorstatuen von Adam und Eva, letztere in unerfreulicher Modellbefangenheit, erstere voll Ausdruck und Naturgefühl.

Lombardi.

Sodann folgt jene Reihe von Künstlernamen, welche unter die Collectivbezeichnung der *Lombardi* zusammengefasst werden, sei dies nun blos die Andeutung des Vaterlandes oder zugleich eines wirklichen Familienverbandes. An der Spitze steht *Pietro Lombardo*, der gleich den Uebrigen als Baumeister und Bildhauer thätig war. In seinen Madonnen und andern Heiligengestalten berührt er sich oft mit der treu-

Pietro Lombardo.

*) Vergl. *Mothes* Gesch. der Bauk. etc. I, 288 ff.

herzigen Auffassung des Giovanni Bellini; in der Behandlung der Gewänder folgt er dagegen, wie die Mehrzahl der übrigen Venezianer, dem überzierlichen und selbst unruhigen Style, der durch Donatello zur Herrschaft gelangt war.

Das erste Werk, welches, wenngleich noch schwankend, das Gepräge dieser Werkstatt trägt, ist das Grab des Pasquale Malipier († 1462) im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo. Bestimmter spricht sich der Styl an den zwischen 1462—1471 errichteten Altären des Jacobus und des Paulus im Kreuzschiff von S. Marco aus. Das Hauptwerk des Pietro ist aber das nach 1476 entstandene Grab des Dogen Pietro Mocenigo in S. Giovanni e Paolo. Hoch aufgebaut, reich mit Statuen versehen, in der Mitte aufrecht stehend die würdevolle Gestalt des Verstorbenen, ist es ein vorzüglicher Typus der imposanten Dogengräber dieser Zeit. Der Sarkophag wird von drei stattlichen Kriegern getragen. In den Seitennischen sechs Schildhalter, die alle vortrefflich stehen, aber etwas knöchern sind. Den Gipfel des Ganzen krönt zwischen zwei anbetenden Engeln die würdevolle Gestalt Christi. An diesem Prachtwerke arbeitete der Meister mit seinen beiden Söhnen *Antonio* und *Tullio* bis gegen 1488.

Alessandro Leopardo.

Vielleicht der edelste unter den gleichzeitigen Meistern Venedigs ist *Alessandro Leopardo*, ausgezeichnet durch den hohen Schönheitssinn, mit dem er klassische Motive zur Geltung bringt. Das herrlichste aller Dogengräber, das des Andrea Vendramin († 1478) im Chor von S. Giovanni e Paolo, unterscheidet sich von den Werken der Lombardi schon durch den wahrhaft grossartigen und klaren Aufbau und die fein abgewogene Abstufung zwischen Reliefs und Freisculpturen. An dem reichgeschmückten Sockel halten in der Mitte zwei Engel die Schrifttafel, während zu beiden Seiten reizende nackte Genien auf phantastischen Seethieren eine poetische Illustration der Meerherrschaft geben. Der Sarkophag, auf welchem, von Adlern bewacht, der Doge ausgestreckt liegt, steht auf einem Unterbau, der mit den mannichfaltig bewegten Statuen von Tugenden geschmückt ist. Die Seitenfelder enthielten in Nischen die von *Tullio Lombardo* ungleich gearbeiteten Gestalten von Adam und Eva. Der plastische Werth des Denkmals liegt hauptsächlich in den Statuen der Tugenden. Der Ausdruck der Köpfe entspricht in feiner Charakteristik den edlen Bewegungen; die Gewänder haben schöne antike Anklänge und tragen nur in der etwas trocknen Schärfe der Falten das Gepräge der Zeit. Sodann vollendete Leopardo den Guss der von Verrocchio entworfenen Reiterstatue des Colleoni. Als eleganter Dekorator bewährte er sich an den seit 1501 begonnenen bronzenen Standartenhaltern auf dem Markus-

platz, an denen das Figürliche wieder von antiken Studien zeugt. Um dieselbe Zeit arbeitete er am Denkmal des Kardinals Zeno in der Kapelle desselben in S. Marco; denn obwohl 1505 dem Pietro Lombardo die Oberleitung gegeben und Alessandro, der bis dahin mit Antonio Lombardo daran beschäftigt gewesen war, der Theilnahme enthoben wurde, so spricht doch der Styl der plastischen Werke meist für Leopardo. Jedenfalls gehören ihm die leicht und frei behandelten Gestalten der Tugenden am Unterbau, während die liegende Statue des Verstorbenen wohl Antonio's Werk ist. Diesem wird denn auch die Arbeit an dem prachtvollen Bronzealtar derselben Kapelle beizumessen sein. Auf einem Untersatz mit unglaublich dürftigem, ja kindischem, wohl von untergeordneter Gehülfenhand herrührendem Relief des auferstehenden Christus erheben sich die beiden grossen charaktervollen Statuen des Petrus und Johannes des Täufers, und zwischen ihnen thront die berühmte Madonna della Scarpa, mütterlich herzlich, als ob Giovanni Bellini sie entworfen hätte.

Tullio Lombardo.

Von den Söhnen des Pietro Lombardo erscheint *Tullio* als der Bedeutendere. Ausser den Arbeiten, die er gemeinschaftlich mit seinem Vater und Bruder ausführte, schuf er im J. 1484 die vier knieenden Engel am Taufbecken von S. Martino. Bald darauf muss das Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo entstanden sein, das in ungewöhnlicher Auffassung die Krönung der Maria darstellt. Christus, mitten zwischen den Jüngern stehend, setzt der vor ihm knieenden Mutter die Krone auf. Die Composition ist etwas leer, aber von anmuthiger Innigkeit. In der Behandlung der Gewänder schliesst sich Tullio nach dem Vorgange Leopardi's sehr der Antike an; nur die Köpfe sind sammt dem Haar etwas starr und überzierlich durchgeführt. An der Façade der Scuola di S. Marco sieht man von seiner Hand unten zwei Reliefs aus dem Leben des Heiligen, maassvoll im Figürlichen, aber mit perspektivisch durchgeführten architektonischen Gründen. Aus seiner späteren Lebenszeit (1525) sind endlich zwei Reliefs in der Kapelle des h. Antonius in der Kirche des Heiligen zu Padua. Auf dem einen sieht man, wie der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und einen Stein an Stelle des Herzens findet; auf dem andern wie er einem Jüngling das gebrochene Bein heilt. So gut und lebendig hier die Erzählung ist, so herrscht doch in der Behandlung eine herbe, eckige Manier, die in den früheren Arbeiten sich nur mit leisen Andeutungen im Keime erkennen lässt. Dagegen geht sein Bruder *Antonio* dort im neunten Relief, wo der Heilige durch ein unmündiges Kind die Unschuld der Mutter beweist, einfach und edel in selbstständiger Auffassung der Antike nach und ist auch in der Composition sehr bedeutend.

Dentone.

Ein tüchtiger Vertreter der scharf realistischen Richtung ist *Antonio Dentone,* von dessen Werken sich jedoch wenig erhalten hat. Das Denkmal des Vittore Capello (seit 1467), jetzt in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, enthält die lebendige, sorgsam durchgeführte Portraitgestalt des Verstorbenen, der vor der minder gelungenen h. Helena kniet. Ausdrucksvoll ist die Reliefdarstellung einer Kreuzabnahme im Vorzimmer der Sakristei von S. Maria d. Salute, die man ihm zuschreibt. Auch das Grabmal des Melchior Trevisan (1500) in den Frari mit einer scharf charaktervollen Portraitstatue soll sein Werk sein.

Camelio.

Von einem andern gleichzeitigen Meister, *Vittore Gambello*, genannt *Camelio*, der 1487 und 1510 erwähnt wird, besitzt die Akademie zwei höchst lebendig und keck gearbeitete Bronzereliefs mit Kampfscenen. Sie stammen von einem ehemals im Klosterhof der Carità aufgestellten Grabmal des Generals Briamonte. Befangener bewegt sich derselbe Künstler in Aufgaben, wie die marmornen Apostelstatuen im Chor von S. Stefano.

Schule von Padua. Vellano.

In Padua wird die Sculptur durch den unmittelbaren Einfluss Donatello's beherrscht. Sein Schüler *Vellano* scheint nur da zu sein, um den Beweis zu liefern, zu welcher Verirrung diese Richtung nothwendig in untergeordneten Köpfen führen musste. Geringe Talente finden in Epochen eines fest begründeten allgemeinen Stylgefühls einen Anhalt an den gültigen Typen. Verloren sind aber solche unselbständige Geister in Zeiten des Suchens, wo Jeder auf eigene Hand einem neuen, oft mehr dunkel geahnten, als klar erkannten Ziele nachstrebt. Vellano's Bronzereliefs an den Chorschranken in S. Antonio (1488), mit Geschichten des alten Testamentes, sind völlig wirr und styllos, so dass in weiten landschaftlichen Compositionen die dürftigen Figürchen als nichtssagende Staffage sich verlieren. Ungleich bedeutender ist *Andrea Briosco* (von

Riccio.

1480—1532), nach seinen krausen Haaren *Riccio* genannt, der 1507 die beiden Darstellungen, Davids Kampf mit Goliath und sein Tanz vor der Bundeslade, hinzufügte. Hier ist eine lebendige Erzählung und eine plastische Behandlung, die den realistischen Styl durch Schönheitssinn mildert. Sein berühmtes Hauptwerk ist dann der elf Fuss hohe bronzene Osterkandelaber ebendort (1515 vollendet). Mit einer schwelgerischen Fülle von Details überladen, so dass die Form in den Formen erstickt, erscheint er namentlich im Phantastischen gar zu bizarr und ausschweifend. Dagegen sind in den biblischen Reliefs am Fusse allerdings überwiegend malerisch gedachte, aber geistvoll entwickelte und meisterhaft durchgeführte Compositionen gegeben. Das Technische des ganzen Pracht-

werkes zeugt von mustergültiger Vollendung. Für S. Fermo zu Verona schuf Andrea das Bronzegrab zweier paduanischer Aerzte aus der Familie della Torre. Neben Sphinxen, trauernden Genien und Amoretten waren in acht Bronzereliefs, welche sich jetzt zu Paris im Louvre befinden, das Leben und der Tod des Marcantonio della Torre dargestellt. Hier hat die antike Anschauung, bezeichnend für das gelehrte Padua, sich völlig an die Stelle des christlichen Herkommens gesetzt. Der gefeierte Arzt hält seine Vorlesungen unter den Augen von Apollo und Hygiea, vor einer Statue der Minerva. Dann sieht man ihn auf dem Krankenbett, das von Apollo und den Parzen umstanden wird. Seine Angehörigen bringen den Göttern Thieropfer für seine Genesung. Er stirbt aber und erscheint verjüngt an den Pforten der Unterwelt, wo Charon seiner harrt, Gorgonen, Harpyien, Kentauren und Chimären ihn bedrohen, zwei Genien aber Fürbitte für ihn einlegen. Endlich finden wir ihn im Elysium in paradiesischer Nacktheit und bekränzt, an der Hand von Nymphen in die Seligkeit hineintanzend, wo die Grazien seiner harren. Das Werk ist jedenfalls interessant als eines der frühesten Beispiele einer Auffassung, die uns jetzt wie eine Travestie erscheint, und der gegenüber der herbste florentinische Realismus wohlthuend wirkt. Endlich scheinen aus der früheren Zeit des Meisters (1513) vier Bronzereliefs in der Akademie zu Venedig herzurühren, welche in etwas überladener, aber lebendiger Weise die Geschichte der Kreuzauffindung erzählen. Höher als diese Arbeiten und reiner im Styl des Figürlichen wie in der Anordnung ist ebendort ein Relief der Himmelfahrt Mariä, welches von einem Schüler des Meisters herrühren soll. Demselben dürfte man (mit Burckhardt) die Bronzethür eines Sakramentshäuschens, die aus der Kirche der Servi stammt, zusprechen. Sie wird ohne Grund dem Donatello zugeschrieben, übertrifft ihn aber an Anmuth und Einfachheit.

Eremitani zu Padua.

Kehren wir nach Padua zurück, so finden wir dort in den Eremitani von einem talentvollen Schüler Donatello's, *Giovanni* aus Pisa, einen ganz in gebranntem Thon ausgeführten Altar in der von Mantegna ausgemalten Kapelle der hh. Christoph und Jakobus. Die Madonna thront zwischen sechs Heiligen, sämmtlich Hochreliefs von Terracotta, ansprechend frisch in der Bewegung, die Madonna und das Kind von herzlichem Ausdruck, die Gewänder jedoch durch etwas zu kleines flatterndes Gefält unruhig. An der Predella ist in zierlichem Relief eine schlicht naive Darstellung von der Anbetung der Hirten gegeben. Oben sieht man einen Fries von lustig springenden und tanzenden Genien, darüber einen Flachbogengiebel mit dem Brustbild des segnenden Gottvater: auf den Rand des Bogens lehnen sich schäkernde Putten.

Anderes in Oberitalien.

In den übrigen Städten Oberitaliens lässt sich der Styl der Lombardi an einer grossen Anzahl von Denkmälern nachweisen; doch ist es ohne gründliche historische Lokalforschung nicht möglich, das Zusammengehörige festzustellen. Einige der bedeutenderen Arbeiten mögen übersichtlich hier aufgezählt werden. So sieht man an einem Seitenaltar rechts in S. Fermo zu Verona als Antependium ein grosses Relief des todten Christus auf dem Schoosse der Mutter, von den frommen Frauen betrauert; streng, edel und ergreifend, von tiefem Seelenausdruck, wie ein Mantegna. Joseph von Arimathia und Nikodemus stehen dabei, der eine mit Hammer und Nägeln, freie Gestalten in schlichtem Faltenwurf. Auch das Familiengrab Brenzoni in derselben Kirche, das einem Florentiner, *Giovanni Russi*, zugeschrieben wird, zeigt einen verwandten milderen Styl in der grossen Reliefgruppe der Auferstehung Christi. In S. Anastasia enthält der Chor das Denkmal des Feldherrn Sarego (1432) mit der tüchtigen Reiterstatue des Verstorbenen und zwei Dienern in fast römischer Rüstung, die den Vorhang zurückschlagen. Tüchtige plastische Arbeiten aus etwas späterer Zeit enthalten in derselben Kirche der erste und vierte Altar im nördlichen Seitenschiff. Eine grosse Anzahl plastischer Werke aus den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts, zum Theil von *Tommaso Rodari*, findet man an der Façade und an mehreren Altären im Innern des Domes von Como.

Verona.

Como.

Antonio Amadeo.

Einen bedeutenden Meister der Zeit lernt man in *Antonio Amadeo* kennen, der aus Pavia zu stammen scheint. Er arbeitete 1475 das prachtvolle Grabdenkmal des Bartolommeo Colleoni in S. Maria Maggiore zu Bergamo mit Reliefs der Passionsscenen von heftig übertriebenem Ausdruck und fünf vorzüglichen Heldenstatuen; oben auf dem Sarkophag das Reiterbild des Verstorbenen, umgeben von den Gestalten der Tugenden. Auch das Denkmal der Tochter Colleoni's ebendort ist ein Werk von Bedeutung. Ein anderes Grabmal von der Hand desselben Künstlers findet sich in der Kirche S. Lorenzo zu Cremona. Endlich arbeitete er an der Ausstattung des Certosa von Pavia, bei welcher die Dekorationslust der Zeit die ganze Architektur in plastischen Schmuck auflöste. Hier lassen sich wohl die Arbeiten des funfzehnten Jahrhunderts von denen des sechzehnten unterscheiden; was innerhalb dieser Schranken aber den zahlreichen einzelnen Künstlern zukommt, wird kaum zu ermitteln sein. Im Innern ist das grossartige Denkmal des Giangaleazzo Visconti von *Amadeo* im Verein mit *Giacomo della Porta* ausgeführt.

Mazzoni.

Eine merkwürdig abweichende Richtung vertritt der modenesische Meister *Guido Mazzoni*. Er geht von einer schlichten, treuen Beobachtung der Wirklichkeit aus, die in einzelnen Köpfen sich mitunter in an-

ziehender Tüchtigkeit bewährt (Fig. 162); aber seine Neigung treibt ihn bald in den Formen und im Ausdruck so weit über das selbst den entschiedensten Realisten Italiens geläufige Maass hinaus, dass er in leidenschaftlichen Schilderungen selbst die Grimasse nicht verschmäht und im Stylgefühl mehr mit der damaligen deutschen als mit der italienischen Plastik zusammentrifft. Der in Oberitalien übliche gebrannte Thon ist durchgängig das Material seiner Arbeiten. Es sind Freigruppen mit naturalistischer Bemalung, von einer Nische umrahmt, meist in dramatischer Haltung, in Thon übertragenen „lebenden Bildern" vergleichbar. Den Lieblingsgegenstand bildet der todte Christus im Schoosse der Mutter, umgeben von den trauernden Angehörigen. So das grosse Hauptwerk in S. Giovanni zu Modena, wo die dramatische Schilderung des Schmerzes grass bis ins Widerwärtige ist. Selbst in ruhigeren Gruppen wie die von zwei Heiligen verehrte Madonna in der Krypta des Doms herrscht ein niederer Realismus vor. In S. M. della Rosa zu Ferrara sieht man eine Gruppe des todten Christus unter den wehklagenden Angehörigen, welche jener erstgenannten entspricht. Mazzoni arbeitete in seinen späteren Jahren für Neapel und wurde dann nach Frankreich berufen. Die Kirche Monte Oliveto zu Neapel besitzt eine Gruppe der um den Leichnam Christi Trauernden, von demselben niedrigen Naturalismus in Form und Ausdruck, wie jene früheren.



Fig. 162. Madonna von Mazzoni. Modena.

Römische Denkmäler.

Nach dem Kirchenstaat und Unteritalien gelangte der neue Styl zunächst durch toskanische Künstler. Rom namentlich ist in vielen seiner Kirchen angefüllt mit jenen Marmorgräbern, welche durch Mino da Fiesole (S. 502) und durch eine Reihe von ihm angeregter einheimischer Künstler dort geschaffen wurden. Es würde zu weit führen, hier näher auf diese Werke einzugehen, und wir müssen wegen des Einzelnen auf die reichhaltigen Notizen verweisen, welche Burckhardt in seinem Cicerone (S. 615 bis 617) beibringt. Doch mögen wir uns nicht versagen diese Gräber im Ganzen mit seinen eignen treffenden Worten zu bezeichnen. „Sie geben,

heisst es dort, zusammen in ihrer edlen Marmorpracht das Gefühl eines endlosen Reichthums an Stoff und Kunst: die Gleichartigkeit ihres Inhalts, der doch hundertfach variirt wird, erregt das tröstliche Bewusstsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeiht, als bei der Verpflichtung stets „originell“ im neueren Sinne sein zu müssen. An den Grabmälern ist der Todte in einfache Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen in den Seitennischen seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden; oben erscheint zwischen Engeln die Gnadenmutter mit dem Kinde oder ein segnender Gottvater — Elemente genug für die wahre Originalität, welche hergebrachte Typen gern mit stets neuem Leben füllt, und dabei stets neue künstlerische Gedanken zu Tage fördert, anstatt bei der Poesie und andern ausserhalb der Kunst liegenden Grossmächten um neue „Erfindungen“ anzuklopfen.“

Römische Meister.

Die meisten dieser Gräber sind von ungenannten Meistern, viele gewiss ausser Mino von andern toskanischen Künstlern ausgeführt. Doch finden wir früh schon einen einheimischen Bildhauer, den *Paolo Romano*, von welchem das Grabmal des Comthur's Caraffa im Priorato di Malta und das des Kardinals Stefaneschi (1417) in S. M. in Trastevere herrühren. Hier ist die Gestalt des Verstorbenen trocken aber individuell behandelt, das Gewand steif. Reifer entwickelt zeigen sich die beiden Schüler jenes Meisters, *Niccolò della Guardia* und *Pierpaolo* aus Todi, am Grabmal Pius II. († 1464) in S. Andrea della Valle. Zu den besten dieser Grabmäler gehören sodann das Denkmal des Kardinals Pietro Riario († 1474) in S. Apostoli, das des Kardinals Lodovico Lebretto († 1465) in Araceli, mit der edlen Gestalt des Verstorbenen; ebendort im Chor das des Giovanni Battista Savelli († 1498); vor Allem aber in der Sakristei von S. M. del Popolo der Altar, welchen 1492 (?) der Kardinal Borgia, nachmaliger Papst Alexander VI. errichten liess*). In derselben Sakristei sieht man das Grabmal des Erzbischofs von Salerno Pietro Guil. Rocca († 1482), mit der trefflichen Gestalt des schlummernden Todten, darüber im Bogenfelde, innig wenngleich etwas befangen, ein Relief der Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln angebetet. In der Kirche selbst ist noch eine grosse Anzahl von Grabmälern, unter denen Altar und Grab des Kardinals Giorgio Costa von Portugal († 1508), in der vierten Kapelle rechts eine tüchtige Grabstatue und schön empfundene Reliefs

*) So ist bei *Platner*, Beschr. Roms III. S. 225 angegeben. Ich weiss damit meine eigene Notiz freilich nicht zu reimen, nach welcher ich am Gebälk die Worte las: „DV̄ ANDREAS HOC OPVS COMPOSIT“ u. s. w.: zuletzt die Jahrzahl 1473. Hiermit ist also ein seither unbekannter Meister *Andreas* bezeugt.

zeigt. Von ungleicher Arbeit sind die Sculpturen am Denkmal des Kardinals Pallavicini, welches dieser sich bei Lebzeiten 1501 setzen liess. Eins der reichsten ist das Denkmal des Bernardino Lonati im linken Kreuzschiff, doch stehen die figürlichen Arbeiten den dekorativen an Werth nicht gleich. Dagegen ist manchmal an den bescheidensten Denkmälern irgend ein rührender Zug von Schönheit. So in S. M. della Pace an dem Grabmal der Beatrice und Lavinia Ponzetti (1505), zweier Schwestern, die im zarten Alter von sechs und acht Jahren an demselben Tage von der Pest hingerafft wurden; zwei Köpfchen voll süsser Kinderunschuld.

Neapel.

In Neapel stiessen wir ebenfalls schon mehrfach auf die Thätigkeit florentinischer Künstler. Aber auch aus andern Gegenden berief man für grössere Unternehmungen Bildhauer und Baumeister. So den Mailänder *Pietro di Martino*, der gleich nach 1443 den Triumphbogen des Alfons am Castel Nuovo erbaute*), zugleich das zierliche Siegesthor, durch welches die neue Kunst hier ihren Einzug hielt. An den Reliefs der Attika, welche in antikisirender Art den Triumphzug schildern, ebenso an den vier Statuen der Tugenden in den oberen Nischen treten die klassischen Studien lebendig hervor. Ein *Isaias von Pisa* wird als Bildhauer genannt, und ein Neapolitaner *Guilielmo Monaco* goss die ehernen Thürflügel, welche in gedrängter aber lebendiger Anordnung Schlachtscenen schildern. Gegen Ende der Epoche finden wir dann den *Tommaso Malvito* aus Como, der 1504 die glänzende Marmordekoration der Krypta des Domes vollendete. Dreischiffig auf Säulen mit horizontaler Decke, ist der ganze Raum mit Marmorsculptur inkrustirt, die im Ornamentalen mannichfaltige Erfindung und graziöse Durchführung zeigt. Die Decke wird durch grosse und kleine Medaillons mit Brustbildern etwas schwerfällig geschmückt. Sie enthalten die Madonna sammt Heiligen und Engeln in unerfreulich scharfem Styl, der aber von tüchtigem Naturstudium zeugt, manchmal auch von inniger Empfindung beseelt wird. Ein wunderliches Werk ist die an einem Betpult knieende Marmorfigur des Kardinals Olivier Caraffa, eine sorgfältige aber herbe Portraitstatue. So sehen wir also in Neapel fast während der ganzen Epoche die Sculptur meist in fremden Händen.

*) Irrthümlich seit *Vasari* dem Giuliano da Majano beigelegt. Vergl. *Vasari* ed. Lemonn. IV. p. 11.

ZWEITES KAPITEL.

Nordische Bildnerei von 1450 bis 1550.

Erste Spuren des Realismus.

Auch im Norden hatte sich schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts der Geist der neuen Zeit, der Sinn für die Wirklichkeit, der Realismus geregt; ja in manchen Aeusserungen des künstlerischen Lebens war er dort zeitiger siegreich hervorgetreten als selbst in Italien. Sahen wir doch schon am Ausgange des 14. Jahrhunderts Claux Sluter in Dijon mit kühner Hand den Naturalismus in die Plastik einführen, den dann das Eyck'sche Brüderpaar bald mit Hülfe der vollendeten Oeltechnik in die Malerei hinübertrug. Gründlicher und erfolgreicher als irgend ein gleichzeitiger Italiener stellte der grosse Meister Hubert mit staunenswerth neuer Kunst die Gestalten bis zum Täuschenden lebenswahr auf die Fläche der Bilder. So rasch war der Umschwung, dass die Plastik nicht zu folgen vermochte. Fast scheint es, als habe sie, geblendet und schier erschrocken ob der glänzenden Erfolge der Schwesterkunst, eine Zeitlang in müssiger Resignation gefeiert, ehe sie sich entschliessen konnte, ihrerseits den Wettkampf wieder aufzunehmen. Gewiss ist wenigstens, dass bis gegen 1450 kein bemerkenswerther Umschwung sich in ihren Schöpfungen geltend macht. Wohl tritt in einzelnen Zügen ein stärkeres, wenn auch nicht höheres Lebensgefühl hervor: aber in der ganzen Fassung behaupten ihre Werke bis tief in's 15. Jahrhundert, wie wir schon sahen, den conventionell gothischen Styl, mit der harmonischen Cadenz seiner Falten, mit dem weichen Ausdruck einer etwas unbestimmten Empfindung.

Conflikt mit der Architektur.

Was den völligen Durchbruch der neuen Auffassung in der Plastik erschwerte, war nicht der Mangel an realistischem Sinne, sondern die fortdauernde Herrschaft der gothischen Architektur. Diese Bauweise, so sehr sie schon umgestaltet war, so sehr sie, ohne ihr eignes Vorwissen gleichsam, auch ihrerseits der veränderten Zeitströmung die bedenklichsten Zugeständnisse gemacht hatte, war doch die reinste Tochter des mittelalterlichen Geistes und musste als solche instinktmässig eine Antipathie gegen die neue naturalistische Richtung haben. Und diese Abneigung scheint gegenseitig gewesen zu sein. Denn gewiss ist es nichts Zufälliges, dass die Eyck und ihre Schule, so getreu sie in allem Uebrigen

das Spiegelbild ihrer Zeit geben, so unerbittlich sie die heiligen Gestalten des alten wie des neuen Testamentes in die Kleider und die Umgebung des 15. Jahrhunderts stecken, doch in der Architektur die gothischen Formen verschmähen und fast immer zu denen des romanischen Styles greifen. In der That fand die neue Plastik, lebenswahr und selbst extrem realistisch, wie sie im Laufe des ganzen Jahrhunderts auftrat, keinen Platz im Systeme der Gothik. Denn sobald die Gestalten eine naturwahre körperliche Durchbildung erhielten, machten sie das Recht auf freiere Bewegung geltend, und dafür war in den engen Hohlkehlen, an den beschränkten Bogenfeldern der Portale, zwischen den knappen Säulenstellungen der Baldachine kein Raum.

Compromiss mit derselben.

Als nun trotzdem der Zug nach realistischer Treue, der aus den Tafelbildern schon geraume Zeit siegreich hervorstrahlte, auch die Plastik mit fortriss, mussten ihre Werke sich wohl oder übel mit dem System der herrschenden Architektur abzufinden suchen. Aber dies konnte zu keinem reinen Style, zu keiner vollen Befriedigung führen. Bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts beherrscht die gothische Bauweise fast ausschliesslich den ganzen Norden. Während dieser langen Epoche liegt die Plastik mit ihr im Kampfe. Die Concessionen, welche die Gothik machen konnte, waren zwar hinreichend, ihr eignes Gesetz aufzulockern, aber nicht genügend, die gerechten Anforderungen der Plastik zu erfüllen. Wie eine mündig gewordene Tochter, die fortwährend dem strengen Hausgesetze sich unterwerfen soll, dem sie längst entwachsen ist, windet und müht sich die Bildnerei, um trotzdem ihr neues Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen. Ist es zu verwundern, dass die Heftigkeit und die Härten dieses Kampfes sich in allen ihren Zügen ausprägen? dass es ihr selten gelingt, zu einem reinen Ausdruck der Schönheit durchzudringen? Eine weitere Folge ist, dass sie sich der Tyrannei der Architektur nach Kräften zu entziehen sucht. So bildet sie denn selbständig das Altarbild, das Grabdenkmal für ihre Zwecke um und verdrängt beim ersteren die Malerei, beim anderen die Baukunst zum guten Theil aus ihren Positionen. Die Architektur hatte für solche Werke fortan nur einen leichten Rahmen zu liefern: aber sie vermochte ihnen keine durchgreifende Gliederung mehr zu geben.

Folgen davon.

Erwägt man dies Alles, so kann kein Zweifel bleiben, woran es eigentlich im letzten Grunde der nordischen Kunst gebrach, um im Anschluss an die neuen Ideen sich zu einer harmonischen Gesammtkunst zu entfalten, wie sie Italien von 1420 bis 1520 im höchsten Sinne errang. Es fehlte der belebende, umgestaltende Einfluss der Antike, es fehlte die neue Architektur, welche den beiden bildenden Künsten in ihrer fort-

geschrittenen Gestalt den Rahmen, die zusammenfassende Einheit gegeben hätte. Während in Italien die Baukunst der Renaissance ein System schuf, das der zur freien Schönheit entwickelten Plastik nicht blos aus Mitleid hier und da ein Winkelchen, eine Hohlkehle, eine schmale Konsole überliess, sondern ihrer begeisterten Mithülfe zur eigenen Vollendung bedurfte, fand die Sculptur in der nordisch-gothischen Baukunst nur ein Hemmniss ihrer freieren naturwahren Durchbildung. Ihr gerade hätte aber der mildernde Hauch antiker Idealität besonders wohlgethan. Denn fast in jeder Hinsicht war sie gegen die Schönheit ungünstiger gestellt als die Plastik Italiens. Den italienischen Künstler umgiebt und umgab ein schönerer Menschenschlag, unter milderem Himmel erwachsen und gehoben durch jenes Selbstgefühl, das wie eine antike Erbschaft allen romanischen Nationen eigen ist. Damit verbindet sich bei ihnen jene schwungvollere Art, die eigne Person in Gebärde, Haltung und Tracht zur Geltung zu bringen, die uns bei den Franzosen so leicht als theatralische Affektation erscheint, die bei den Italienern aber in einem naiveren Gefühl und in schönerem Rhythmus sich äussert. Rechnen wir dazu, dass das Italien des 15. Jahrhunderts in Feinheit der äusseren Sitte, in einer einfacheren Anmuth der Tracht, vor Allem in ausgebildeterem Blick für das Schöne den übrigen Völkern weit überlegen war, so gewahrt man, welche Vortheile der italienischen Kunst zu Gute kamen.

Ungunst der äusseren Verhältnisse.

Wenn trotzdem sogar dort der Realismus der Zeit manchmal in herber Schärfe die Schranken der antiken Anschauung und des eigenen Schönheitsgefühles übersprang, was sollte da das Loos der nordischen Kunst sein, die von der Antike nicht berührt war und deren Anschauungskreis im Leben mehr c h a r a k t e r v o l l e als s c h ö n e Gestalten umschloss? Die ehrsamen Bürger und die tölpischen Bauern des 15. Jahrhunderts waren kein Gegenstand, an denen sich ein reines Schönheitsgefühl hätte nähren und stärken können. In engen Lebenskreisen, spiessbürgerlich beschränkt aufgewachsen, trug Jeder die Fesseln seines zünftigen Berufes in Tracht, Bewegung und Gebärden zur Schau. Wenn der Südländer leicht die Unterschiede der Stände in dem gleichmässig würdevollen äusseren Auftreten abstreift, so hafteten dem Nordländer damals noch viel hartnäckiger als jetzt jene engen Formen an, die nicht den Menschen, wohl aber das Sonderwesen des einzelnen Spiessbürgers bezeichnen. Eine unschön bunte, überladene oder eckig zugeschnittene Tracht steigerte dieses Gepräge ins phantastisch Verzwickte. Dafür konnte die ausdrucksvolle Kraft der männlichen, die holde Anmuth der weiblichen Köpfe allein nicht vollauf entschädigen. Dass die alten deutschen Meister d a s S c h ö n e, welches sich wirklich ihren Augen bot, unübertrefflich lebenswahr darzustellen

vermochten, das beweist noch jetzt so manches liebliche Mädchengesicht, so mancher energische Charakterkopf auf Gemälden, in Holzschnitzereien und in Steinarbeiten. Aber die Plastik bedarf mehr als des Kopfes; sie muss auf eine harmonische Auffassung des ganzen Körpers bedacht sein. Nun liegt es aber am Allerwenigsten im germanischen Volkscharakter, die ganze Gestalt zum rhythmisch bewegten Träger der Empfindung zu machen. Mag die Bewegung der Seele im feucht schimmernden oder strahlenden Auge, im lächelnden oder schmerzlich zuckenden Mund, im gesteigerten Incarnat des Antlitzes sich hervordrängen — wir vermögen ihr dort nicht zu wehren: aber die übrigen Glieder sollen gleichsam nicht wissen, was die Seele bewegt und im Gesichte sich spiegelt. Die Heiligkeit der Empfindung erschiene uns profanirt, wenn sie den ganzen Körper zum Ausdruck mit fortrisse und sich im Gestus, in der Stellung und leidenschaftlichen Bewegung überall äussern wollte. Die lebensvolle Rhythmik, mit der sich bei den romanischen Nationen jede innere Wallung in der ganzen Gestalt offenbart, würde uns als etwas Theatralisches erscheinen, und würde es für uns auch sein. Damit ist aber ausgesprochen, wie wenig der Bildhauer bei uns an höchsten plastischen Motiven findet.

Malerische Haltung der Plastik.

Man wird nach alledem sich nicht darüber wundern, dass die nordische Sculptur in dieser Epoche eine vorwiegend malerische Tendenz verfolgt. Kommt ja selbst in den italienischen Bildwerken seit Ghiberti eine verwandte Richtung zur Herrschaft. Und doch ist das Malerische der nordischen Sculptur noch wesentlich verschieden von dem der Italiener. Ghiberti und die, welche ihm folgen, geben zwar im Ganzen malerische Compositionen, aber die einzelnen Gestalten sind bei ihnen meist von ächt plastischer Schönheit, entfalten ihre Formen rein und scharf nach den Bedingungen der wahren Sculptur. Anders die weit überwiegende Mehrzahl der nordischen Werke. In ihnen ist durch die gesteigerte Bedeutung des Kopfes, durch die bunte Tracht das Malerische auch für die einzelnen Figuren so stark betont, dass selten eine stylvoll durchgebildete Gestalt gefunden wird. Während bei den Italienern, namentlich in den toskanischen Schulen, die Malerei sich der Plastik nähert, geht im Norden die Plastik umgekehrt in die Malerei über. Ein wichtiges Symptom dieses Verhältnisses sind die geknitterten, eckig gebrochenen Gewänder, welche zuerst, wenngleich noch maassvoll, auf den Gemälden der Eyck's auftreten, dann aber in immer grösserer Buntheit und Ueberladung sich über alle Werke der Malerei und der Bildnerei ausbreiten. Wohl kommt ein übertriebenes Faltenwesen auch in der italienischen Kunst vor; aber dort beruht es auf der Nachahmung der überreichen, spätrömischen Ge-

wandfiguren, hebt also die grossen Hauptformen nicht auf, durch welche die Bezeichnung des körperlichen Organismus möglich wird. In der nordischen Kunst verschwindet dagegen meistens die menschliche Gestalt so vollständig unter einer barocken Faltengebung, die nicht den Bewegungen des Körpers, sondern lediglich den Launen des Künstlers gehorcht, dass von einem klaren Gefühl für das organische Leben nicht die Rede ist. Wenn dergleichen schon bei der Malerei unerfreulich wirkt, doch immer noch durch den Zauber der Farbe gemildert, ja wohl gar zu einem reicheren coloristischen Spiel ausgebeutet wird, so ist es in der Plastik, deren Basis eine deutliche Formbezeichnung bleiben muss, fast unerträglich.

Poly-chromie.

Und doch wird dieser Uebelstand auch hier gedämpft durch den vollen Farbenglanz, den man den meisten Werken der Bildnerei zutheilt, und durch den sie ohnehin auch von dieser Seite der Malerei sich nähern. Denn im Norden fehlt der weisse Marmor, der in Italien die reinere Ausbildung der Form so sehr begünstigte. Man ist auf grobkörnigeren Sand- oder Kalkstein angewiesen, mehr aber noch und mit bezeichnender Vorliebe auf das derbe Eichen- oder Lindenholz, aus dessen Blöcken das kühn gehandhabte Messer des Bildschnitzers eine Welt von reichen Altarwerken, Chorstühlen, Schreinen u. dergl. zu gestalten weiss. Die Mehrzahl dieser Werke von Stein und von Holz erhalten ihre vollständige Bemalung und wetteifern an Goldglanz und Farbenschimmer mit den gemalten Tafeln, die sich mit ihnen oft zu grossen Gesammtcompositionen verbinden. So strebt die nordische Plastik von allen Seiten in's Malerische hinein.

Stoffgebiet der Plastik.

Fragen wir nach dem Stoffgebiet dieser Kunst, so folgt sie darin wie die italienische dem Zuge der Zeit, dass sie das Historische in den Vordergrund stellt. Und zwar wetteifert sie mit ihrer südlichen Rivalin im Ringen nach möglichst lebendiger Erzählung, möglichst naturtreuer Schilderung. Ja im Drange nach dramatischer Entwicklung der Scenen überbietet sie jene um ein Erhebliches. Man darf sogar, abgesehen von namhaften Ausnahmen, die italienische Plastik dieser Epoche mehr episch, die nordische mehr dramatisch gesinnt nennen. Wenn daher die italienische sich viel mit den Legenden der Lokalheiligen zu schaffen macht, so ist das weit weniger Sache der nordischen. Sie hält sich, wie sie denn ausschliesslicher kirchlich-religiös ist, am meisten an das Leben Christi, und auch von diesem wählt sie mit Vorliebe die Passionsgeschichte. In solchen Scenen kann sie ihrem Hange nach leidenschaftlicher Schilderung vollauf genügen und sie thut es mit unerschöpflicher Erfindungskraft. Weder im Charakter ihrer Gestalten, noch im Ausdruck der Empfindungen sucht sie dabei das Edlere, Geläuterte: vielmehr sind ihr die derbsten Charakterfiguren, die heftigsten Motive, die rückhaltlosesten

Gebärden die liebsten. Sie folgte auch darin einem Verlangen der Zeit, und sie entsprach den ästhetischen Bedürfnissen ihrer Auftraggeber am sichersten, wenn sie den leidenden Christus mit den hässlichsten, strolchhaftesten, widerwärtigsten Fratzen von Henkern umringte. Man muss sich ins Gedächtniss rufen, dass die grelle Zusammenstellung des Gemeinen mit dem Hohen in den beliebten Mysterienspielen noch viel weiter ging und jeden kühnen Griff der bildenden Kunst nach dieser Seite von vorn herein entschuldigte. Ich erinnere nur an das von Mone veröffentlichte Spiel von der Auferstehung Christi, wo der Gang der frommen Frauen zum Salbenhändler, um den Herrn einzubalsamiren, zur Einschaltung der gröbsten unflätigsten Scenen benutzt ist, die mit Behagen ausgesponnen und durch die plattesten Gemeinheiten gewürzt werden. Offenbar zur köstlichen Erbauung für das gesammte Publikum, von dem wohl Niemand Anstoss daran nahm, dass mitten in die Ekelworte, mit welchen der Knecht Rubin und die sauberen Gesellen Lasterbalk und Pusterbalk untereinander und mit dem Weibe des Händlers verkehren, die Gesänge der Engel und die Klagen der frommen Frauen hineintönen. Wenn man in diesem und in ähnlichen „geistlichen Spielen" beobachtet, was damals die Gemüther der Menschen ertrugen, so wird man die gesammte Malerei und Bildnerei der Epoche in ihren hässlichsten Fratzen noch maassvoll finden.

Würdigung der plast Werke.

Legt man nun für die Würdigung der plastischen Werke den Maassstab an, der sich aus den voraufgeschickten Betrachtungen ergiebt, so muss die Fülle von Kraft, Tiefe, Innerlichkeit, ja im Einzelnen auch von Schönheit in Erstaunen setzen, die man in den Schöpfungen dieser Epoche antrifft. Selbst wo die Form knorrig und schroff ist, wird man durch die Wahrheit der Empfindung, durch die Ehrlichkeit und Energie dieser anspruchslosen Arbeiten von meist namenlosen Meistern wohlthuend berührt. Ihre Verfertiger fühlten sich wohl selten als Künstler, und auch ihre Umgebung nahm sie für das, was sie in der bürgerlichen Ordnung des damaligen Lebens waren: für ehrsame Handwerksmeister. Niemand verzeichnete ihre Namen; keine höhere Bildung nahm sie auf ihre Flügel; kein Vasari verfasste ihre Lebensgeschichten. Aber nur um so sympathischer berührt es uns, wie sie mit aller Anstrengung nach dem Höchsten gerungen. Die Theilnahme wächst, wenn man vor Allem in Deutschland, das während dieser Epoche im Norden die Bildnerei mit dem glänzendsten Erfolge betreibt, die fast unabsehbare Fülle des trotz aller Zerstörungen noch Vorhandenen kennen lernt: wenn man, von Ort zu Ort, von Gau zu Gau wandernd, eine Mannichfaltigkeit der Richtungen, eine Rastlosigkeit und Frische des Schaffens beobachtet, welche den charaktervollen Grundzug

deutschen Wesens, die in den Tiefen des eignen Gemüthes wurzelnde Kraft individueller Auffassung aufs Schönste bezeugen.

Aber eine grosse Anzahl dieser Werke besitzt auch ein absolutes künstlerisches Verdienst. Nicht immer werden wir durch herbe, unschöne Formen verletzt; vielmehr gelingt es manchem der bekannten und unbekannten Meister, eine seltene Lauterkeit und Durchbildung zu erreichen. Und das hat hier um so höheren Werth, als das germanische Streben nach individueller Freiheit mit besonderer Energie in diesen Arbeiten nach Ausdruck ringt. In Italien hatten die Künstler sich weit mehr einer allgemeineren Idealform genähert, waren nur vereinzelt und vorübergehend bei kirchlichen Gebilden zu einer portraitartigen Auffassung gelangt. Im Norden ruht der Schwerpunkt der neuen Kunst auf dem siegreichen Betonen des Individuellen. Dies führte eine ungleich grössere Mannichfaltigkeit der Richtungen mit sich. Jeder Meister hat, namentlich für Madonnen und andere Frauenköpfe, sein eigenes Schönheitsideal, in welchem wir noch jetzt den schmerzlich süssen Reflex subjektiver Herzenserlebnisse ahnen können. Diese Richtung musste als natürlicher Rückschlag im Norden sich um so schärfer durchsetzen, als man gerade hier in der vorigen Epoche am hingebendsten die idealistischen Typen der gothischen Kunst in Sculptur und Malerei gepflegt hatte. Man war nun der ewig gleichförmigen Schönheit im Wurf der Falten, des stillen monotonen Lächelns der Gesichter herzlich satt, und wollte lieber die Wirklichkeit mit allen ihren Härten, mit ihren eckigen Gestalten, ihren vielfach gebrochenen Gewändern, als jene leer und allgemein gewordene Schönheit. Aber selbst auf diesem Umwege durch die strenge Schule des Realismus verloren nur die ganz Einseitigen oder Unbedeutenden das höchste Ziel aus den Augen. Andere wussten mit dem Feuer der tiefsten Empfindung den spröden Stoff der Wirklichkeit in Fluss zu bringen und ihn in eine Form zu giessen, in welcher das individuell Bedingte den Stempel der Schönheit und die Weihe seelenvoller Innigkeit empfing.

I. In Deutschland.

Wir haben unsre Umschau mit den Arbeiten Deutschlands zu beginnen, weil alle übrigen nordischen Länder in der Plastik sich während dieser Epoche nur untergeordnet verhalten. Deutschland allein kann sich darin an Fülle und Bedeutung der Denkmäler mit Italien messen. Was ihm an harmonischer Schönheit abgeht, ersetzt es reichlich durch die grössere Innerlichkeit der Empfindung und durch die Vielseitigkeit der Bestrebungen. Wenn die italienische Plastik durch das dominirende

Hervortreten der florentiner Meister an Feinheit und fester Richtung viel gewann, so wurde in Deutschland durch die Selbständigkeit vieler einzelner Kreise eine Anzahl von Schulen hervorgerufen, die sich durch individuelle Auffassung von einander unterscheiden. Da aber das künstlerische Schaffen andrerseits ein zünftig eingeschränktes war und die Meister oft nur in dem Zweige der Bildnerei arbeiten durften, der ihrer Genossenschaft zustand, so ergiebt sich daraus die weitere Nothwendigkeit, die verschiedenen technischen Gebiete gesondert zu betrachten. Denn jene grössere Freiheit der Auffassung hatte ihr Gegengewicht an den engeren Schranken, die in technischer Hinsicht dem Schaffen gezogen waren. In doppelter Weise ein bezeichnender Gegensatz zur Plastik Italiens.

a. Die Holzschnitzerei.

Vorwiegen der Holzsculptur.

Dass die Holzschnitzerei*) die Lieblingstechnik der deutschen Sculptur dieses Zeitraums ist, bezeichnet stärker als irgend eine andere Thatsache das Streben, die Bildnerei von der Architektur zu befreien und sie selbständig auf eigene Füsse zu stellen. Früher spielte sie eine bescheidene Rolle, denn so lange Architektur und Plastik innig verbunden Hand in Hand gehen, findet letztere im Steinmaterial das wichtigste Feld der Thätigkeit. Was wollten neben dem Reichthum von Steinsculpturen in früherer Zeit die wenigen Holzarbeiten sagen! Wohl gab es in diesem Material einzelne Statuengruppen, wohl liebte man kolossale Kruzifixe über dem Triumphbogen der Kirchen anzubringen; wohl kommen auch im 14. Jahrhundert oder im Anfange des folgenden hier und da Holzschnitzaltäre vor, wie jener prächtige in der Kirche zu Tribsees in Pommern. Aber erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nimmt die Holzschnitzerei in Deutschland einen solchen Aufschwung, dass ihre Werke an Masse, und in gewissem Sinne auch an Bedeutung die Arbeiten in Stein und Erz überragen. An Bedeutung; denn nirgends treten die Tendenzen der Zeit so entschieden heraus wie gerade in jenen Schnitzereien. Wie in Italien die Erzarbeit, so stellt in Deutschland die Holzsculptur den realistischen Drang der Zeit am schärfsten und einseitigsten dar: jene, weil sie einer schneidend herben Formbezeichnung entgegenkam; diese, weil sie die malerische Richtung vorzüglich begünstigte.

Die Holzschnitzerei ist nämlich grossentheils mit der Thätigkeit des

*) Vergl. den Aufsatz von *Schorn*, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschl. Kunstbl. 1836. Nr. 2. Viele werthvolle Beobachtungen auch in *Waagen's* genug citirtem, aber zu wenig gelesenem Buche: Kunstw. und Künstler in Deutschl. 2 Bde. Leipzig 1843. 1845.

Malers verbunden, vielleicht geradezu mehr von ihr als von der Plastik ausgegangen. Wir müssen da freilich einen Unterschied machen. Alle überwiegend architektonisch angelegten Werke: Chorstühle, Baldachine, Tabernakel, Orgelgehäuse, Thürflügel u. dergl. hängen mit der Kunst des Steinmetzen zusammen, und so finden wir Künstler, die in dieser Art der plastischen Holzarbeit so gut wie in der Steinsculptur bewandert sind.

Die Schnitzaltäre.

Aber die Hauptthätigkeit der Holzschnitzerei liegt in jenen zahlreichen Altären, welche sich in vielen Abtheilungen neben und übereinander aufbauen, mit doppelten, ja oft vier- oder sechsfachen Flügeln versehen. In solchem kolossalen Umfange erkennt man kaum noch den bescheidenen Keim jener kleinen tragbaren Triptychen der ältesten christlichen Zeiten. Der Hauptheil dieser grossen Altäre besteht aus einem tiefen Schrein, der entweder mit einigen grossen Statuen oder mit vielen kleinen Reliefscenen ausgefüllt ist. Letztere überwiegen und finden manchmal selbst neben den Statuen in Seitenabtheilungen einen Platz. Sie schildern die Vorgänge durchaus malerich, auf perspektivisch entwickeltem Plan mit landschaftlichen Gründen. Die kleinen Figuren sind zahlreich und füllen in gedrängter Anordnung den Raum bis zum fernen Hintergrunde. Sie stufen sich von den völlig frei herausgearbeiteten Statuetten des Vordergrundes durch das sehr energische Hochrelief des Mittelgrundes bis zum Flachrelief der tiefen landschaftlichen Ferne ab. Unterstützt durch reiche Bemalung und Vergoldung, gewähren sie ganz den Eindruck der Wirklichkeit und veranschaulichen uns die Art, wie die beliebten Mysterienspiele aufgeführt wurden; denn gewiss sind sie die in Holz übersetzten geistlichen Schauspiele jener Zeit*).

Verbindung mit der Malerei.

Diese Werke treten nun häufig mit Gemälden in Verbindung, mit denen vereint sie in der Regel erst ein Ganzes ausmachen. Meistens pflegen die Flügel, welche den Mittelschrein schliessen, in gemalten Darstellungen jene Reliefscenen fortzusetzen. In solchen Fällen musste die Anordnung und Leitung des Ganzen in der Hand eines Meisters liegen, und dieser Meister musste in beiden Kunstzweigen Erfahrung haben. Wirklich können wir dies Verhältniss mehrfach nachweisen. So kommen in den Verzeichnissen von Nürnberger Künstlern, die neuerdings veröffentlicht wurden**), mehrfach solche vor, die als „Maler und Bild-

*) Ueber diesen Zusammenhang und den Gedankenkreis der Schnitzaltäre vergl. die gehaltvollen Ikonograph. Studien von *A. Springer* in den Mitth. der Wiener Centr. Commiss. 1860. S. 125 ff.

**) Durch *J. Baader* in den Beiträgen zur Kunstgesch. Nürnberg's (Nördlingen 1860) 1. S. 1 fg.

schnitzer" bezeichnet werden: von Michael Wohlgemuth, dem Lehrer Dürers, wissen wir, dass er grosse Altarwerke jener gemischten Art in Akkord übernahm und an der Spitze einer zahlreichen Werkstatt ausführte. Endlich haben die Maler und Bildschnitzer Nürnbergs eine gemeinsame Zunftordnung, wie aus einer Urkunde vom Jahre 1509 hervorgeht*). Diese Vereinigung beider Handwerke scheint nur auf den ersten Blick fremdartig. Führten doch die Maler ihre Bilder auf Holztafeln aus, die eine besondere Zubereitung erforderten: von da bis zum Schnitzen des Holzes und dem Auftragen der Farben auf die runden Figuren war nur ein Schritt. Wenn aber auch gewiss nicht jeder Bildschnitzer zugleich Maler war, so wurde doch durch den innigen Zusammenhang die Holzschnitzerei nothwendig um so malerischer, als die ganze Kunst der Zeit nach dieser Seite neigte. Dennoch hatten die Meister bei der Färbung ihrer Schnitzwerke ein Princip, das noch aus der früheren Epoche datirte (vergl. S. 336) und keineswegs auf rein naturalistische Wirkung zielte. Die nackten Theile, namentlich die Köpfe wurden zwar ganz lebensgetreu und mit feiner Nüancirung gemalt, aber alles Uebrige, besonders die Gewandung, erhielt in den Hauptmassen prächtige Vergoldung, die durch damascirte Muster einen gedämpften matten Schimmer annahm und obendrein durch Hinzutreten von anderen entschiedenen Farbentönen, vorzüglich an der Unterseite der Gewänder, gebrochen wurde. Die alten Meister erreichten dadurch eine Schönheit und Harmonie der Wirkung, die allen neueren Versuchen bis jetzt vollständig fehlt. Man vergleiche nur, und es wird sich heraustellen, wie wesentlich der scharf gebrochene Styl der Gewänder für diesen Farbeneffekt zugespitzt ist.

Wenn wir nun eine Uebersicht der einzelnen Schulen zu geben versuchen, so können selbstverstandlich nur die wichtigsten und bezeichnendsten Werke genannt werden. Die grosse Masse der Chorstühle, Pulte und ähnlicher Arbeiten müssen wir ohnehin übergehen und werden sie nur da hervorheben, wo sie ein besonderes plastisches Verdienst haben.

Schwäbische Arbeiten.

Die Priorität in der Aufnahme und Ausbildung des neuen realistischen Styles darf die schwäbische Schule in Anspruch nehmen. In Wechselwirkung mit der Malerei entfaltet sich die dortige Schnitzkunst zu einer Auffassung, in welcher die Schärfe der Formbehandlung durch den Zug eines sanften Schönheitssinnes, durch den Hauch einer gemüthvollen Empfindung gemildert wird. Auffallend früh (1431) tritt diese Richtung bereits an einem Altar in der Kirche zu Tiefenbronn unweit

Altäre zu Tiefenbronn.

*) *J. Baader*, a. a. O. 2. S. 25.

Calw hervor*) *Lucas Moser*, „Maler von Wil" (dem benachbarten Weil) nennt sich inschriftlich als „Meister des Werkes" und darf also nicht bloss für die Gemälde, sondern auch für die Schnitzwerke als Urheber angenommen werden. In der Mitte des Schreins ist in vergoldeter Schnitzarbeit Maria Magdalena zu sehen, wie sie von sieben Engeln zum Himmel emporgetragen wird. Ein originelles Zeugniss hat der Künstler dabei seiner Zeit in einer zweiten Inschrift ausgestellt: „Schrie Kunst schrie und klag dich ser. din begert jecz Niemen mer. so o we!" Eine Klage, die wohl zu allen Zeiten laut geworden ist, der man aber für die gegenwärtige Epoche eine besondere Bedeutung vielleicht beilegen darf. Denn in Deutschland wenigstens scheint ein frischeres Kunstleben erst nach der Mitte des Jahrhunderts wieder zu beginnen. Dieselbe Kirche bietet dann in ihrem Hochaltar, welchen *Hans Schühlein* von Ulm 1469 ausgeführt, ein Beispiel von den inzwischen gewonnenen Fortschritten. Er enthält im Mittelschrein die geschnitzten Darstellungen der Kreuzabnahme und der Beweinung des todten Christus. Zu den Seiten oben Katharina und Elisabeth, unten der Täufer und der Evangelist Johannes. Der innige Ausdruck der Köpfe, der klare, nur wenig von knittrigen Falten gestörte Fluss der Gewänder und das entwickeltere Formverständniss geben diesen Werken einen selbständigen Werth. Obgleich Schühlein sich ebenfalls als Maler bezeichnet, dürfen wir ihn um so mehr als Leiter und Urheber des Ganzen betrachten, als kein anderer Name neben dem seinigen aufgeführt ist.

Altäre von Fr. Herlen.

Um dieselbe Zeit finden wir auf der Gränze von Schwaben und Franken einen Künstler verwandter Richtung in dem Maler *Friedrich Herlen*, der 1467 als Bürger von Nördlingen erwähnt wird. Wenn die Schnitzwerke des Hauptaltars der dortigen Georgskirche, ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, wirklich vom Jahre 1462 herrühren, so muss der schon stark übertriebene Ausdruck des Schmerzes, der einer vorgeschrittenen Zeit anzugehören scheint, mit Recht überraschen. Sicherer sind wir bei dem Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber, der inschriftlich 1466 von Friedrich Herlen ausgeführt wurde. Da auch hier der Maler sich ausschliesslich als Urheber des Werkes nennt, so dürfen wir ihm die Schnitzarbeiten um so eher zuschreiben, als dieselben an künstlerischem Werth den Gemälden überlegen sind. Der Schrein enthält sechs fast lebensgrosse gut bemalte Figuren von Heiligen, darunter Maria und Johannes, in der Mitte Christus am Kreuz, von vier Engeln umschwebt; über dem Schrein ein Baldachin mit

*) Vergl. *Waagen*, Kunstw. und Künstler in Deutschl. II. S. 233 ff.

einem kleineren Ecce homo. Diese Arbeiten beweisen durch tiefen Ausdruck und feine Formbehandlung, sowie durch den Styl der Gewänder den Einfluss der flandrischen Schule, wie denn Herlen auch in einer nördlinger Urkunde als ein Künstler bezeichnet wird, der mit niederländischer Arbeit umzugehen wisse. Minder bedeutend sind die Schnitzwerke am Altar der Blasiuskirche zu Bopfingen vom Jahre 1472 sowie an einem andern Altar in der Georgskirche zu Dinkelsbühl.

Altäre in Rothenburg.

Spätere Arbeiten dieser Gegenden scheinen eine Mitte zwischen dem fränkischen und schwäbischen Styl zu halten und unterscheiden sich von der Mehrzahl der Uebrigen durch den gänzlichen Mangel von Bemalung. Dahin gehört der Altar des h. Blutes in der Jakobskircke zu Rothenburg vom Jahre 1478, mit einer malerischen Darstellung des Abendmahls, das durch die scharfen knittrigen Brüche der Gewandung sich mehr zur fränkischen Schule neigt. In der Spitalkirche daselbst enthält ein Altar die Krönung der Maria und in der Predella ihren Tod, ausgezeichnete Arbeiten von hohem Schönheitsgefühl und darin mehr der schwäbischen Schule verwandt. Sodann der prachtvolle Marienaltar in der Wallfahrtskirche bei Creglingen vom Jahre 1487, ebenfalls unbemalt, durch Schönheit der Anordnung und Reichthum der Charakteristik hervorragend, in der Gewandung an flandrische Gemälde erinnernd*). — Noch ist in der katholischen Salvatorkirche zu Nördlingen ein stattliches Altarwerk zu nennen, das im Mittelschrein die fast lebensgrossen Hochrelieffiguren der h. Michael, Stephanus und Johannes des Täufers, an den innern Flügelseiten die Flachreliefs des h. Olaf und der h. Barbara zeigt: tüchtige, aber doch nur handwerkliche Arbeiten. Die Köpfe, angenehm offen und breit, jedoch etwas starr, verrathen, gleich dem Styl der Gewänder, fränkische Kunst.

Creglingen.

Nördlingen.

Ulmer Meister.

Der Hauptsitz der schwäbischen Schule, der Ort, welcher die Auffassung derselben am reinsten ausprägt, ist Ulm**). Neben Schühlein, den wir als Maler und Bildschnitzer schon kennen lernten, finden wir dort in dem älteren *Jörg Syrlin* einen der vorzüglichsten deutschen Meister der ganzen Epoche. Während aber in den bisher betrachteten Werken die Schnitzkunst sich an die Malerei anlehnte, tritt sie in den Arbeiten Syrlins in voller Selbständigkeit und in einer plastischen Schönheit hervor, die unter den gleichzeitigen Schöpfungen kaum eine ebenbürtige

J. Syrlin.

*) Abgeb. in den Jahresheften des Würtemb. Alterth.-Ver. 1. Heft. Neuerdings beschrieben und in Holzschnitt dargestellt von Dr. *G. Bunz*.

**) Vergl. Ulms Kunstleben im Mittelalter, von *Grüneisen* und *Mauch*. Ulm. 1840.

findet. Als sein frühestes Werk gilt ein im dortigen Alterthumsverein aufbewahrtes Singepult, mit seinem Namen und der Jahreszahl 1458 bezeichnet. Das Pult ruht auf den lebendig ausgeführten Statuetten der vier Evangelisten. — Vom Jahre 1468 datirt der prachtvolle Dreisitz, welcher am Eingange des Chores im Münster zu Ulm die Rückseite des Kreuzaltares bildet. An den Seitenwangen sieht man die Halbfiguren der erythrëischen und der samischen Sibylle, die sich auf die Brüstung lehnen. Der zierlichste Oberbau, von drei schlanken Pyramiden geschlossen, krönt das Ganze. In den Giebelfeldern desselben sind die Brustbilder von acht Propheten angebracht; oben erscheint in dem mittleren, höheren Baldachin die lebensgrosse Gestalt Christi, ganz nackt, nur von einem schön gefalteten Schurz und von einem Mantel umgeben, der lose über die Schultern gelegt ist. Diese eine Figur zeigt die ganze Kunst des Meisters in dem edlen ausdrucksvollen Kopfe, in dem fast vollendeten anatomischen Verständniss des Nackten, das doch maassvoll zur Geltung gebracht ist, endlich in der würdigen Bewegung, sowie in der grossartigen Gewandbehandlung. Die Köpfe der Propheten sind von herrlicher Kraft der Charakteristik, die Sibyllen haben mehr liebliche als grossartige Köpfe von einem schönen Oval*). Rechnet man dazu den klaren und trefflich entwickelten Aufbau und die herrliche Ornamentik des Werkes, so begreift man, warum die Ulmer nach dessen Vollendung dem Meister gleich im folgenden Jahre 1469 den Auftrag gaben, ein neues Chorgestühl für das Münster anzufertigen, welches in vier Jahren vollendet sein sollte.

Die Ulmer Chorstühle.

Diese Chorstühle, unbedingt an Reichthum und künstlerischem Werthe die ersten ihrer Art und von keinem der zahlreichen ähnlichen Werke auch nur entfernt erreicht, sind in der kurzen Frist bis 1474 ausgeführt worden**). Schon in dem Architektonischen der Anlage bewährt sich wieder der grosse Künstler. In zwei Reihen erheben sich, nach hergebrachter Weise, die Stühle an beiden Seitenwänden des langen Chores. Ihre Rücklehne steigt 17 Fuss hoch empor und schliesst dort mit einem Gesimse, das nur von den Fialen und Giebeln der zierlichen Bekrönungen überragt wird. An den Endpunkten und in der Mitte, wo die Eingänge sind, steigen höhere, reichere Baldachine auf, so dass das Ganze eine wohldurchdachte Gliederung und Steigerung erhält. Aber den höchsten Werth verleiht diesem Meisterwerke doch die plastische Ausschmückung,

*) Vorzügliche Aufnahmen und Darstellungen des Werkes in der Kunst des Mittel. in Schwaben. Herausgeg. von *Egle*. Stuttgart 1862.

**) Abb. in den Verhandl. des Vereins für Alterth. in Ulm und Oberschwaben.

die hier selbständiger als irgendwo an ähnlichen Arbeiten zur Anwendung kommt. Der Künstler giebt in geschlossenen Reihen drei Cyklen von Persönlichkeiten des Heidenthumes, Judenthumes und Christenthumes, denen zum Theil eine prophetische Beziehung auf Christus beigelegt wird. Mit Rücksicht auf die Plätze, welche die beiden Geschlechter im Kirchenschiffe einnehmen, ist auch in diesen Bildnissen die Nordseite den Männern, die Südseite den Frauen eingeräumt. Die untere Reihe, aus Büsten bestehend, die an den Seitenbrüstungen angebracht sind, ist dem Heidenthum gewidmet. Links sieht man sieben Gestalten von weisen Heiden: Pythagoras, Cicero, Terenz, Ptolemäus, Seneca, Quintilian und Secundus; rechts ebenso viele Sibyllen: daran schliesst sich einerseits das Brustbild des Meisters, andererseits das seiner Frau, wie angegeben wird und mir nicht unwahrscheinlich ist. Die zweite Reihe befindet sich in den Rückwänden der Stühle und enthält links in stark erhobener Arbeit die Brustbilder von Propheten und Vorfahren Christi, rechts von frommen Frauen des alten Testamentes. Die oberste Reihenfolge endlich, aus kräftig gearbeiteten Brustbildern in den Giebelfeldern der Krönung bestehend, ist dem Christenthum gewidmet. Sie zeigt links die Figuren der Apostel und anderer ausgezeichneter Heiligen, rechts weibliche Gestalten, darunter Magdalena, Martha, Elisabeth, Walburgis und Andere.

Dem sinnigen Gedankengang entspricht die Ausführung. Der Meister verfügt über eine Feinheit der Charakteristik, die ihm sowohl im Anmuthigen, wie im Würdevollen zu Gebote steht. Am vorzüglichsten sind die beiden unteren Reihen. Da sie ganz nahe betrachtet werden, so gab er ihnen die zarteste Durchführung, die sich namentlich in den edlen Köpfen und den zart ausgearbeiteten Händen erkennen lässt. An letzteren sieht man ein gediegenes anatomisches Verständniss ohne Härte und Schärfe; ebenso frei in schönem Lockenfall ist das Haar behandelt. Die Sibyllen zeigen anmuthige Köpfe mit feinem Lächeln, das bisweilen von stiller Melancholie umflort ist. Das Gesicht hat ein weiches Oval, die Nase im Profil edle, kaum merklich gebogene Linien, der kleine Mund ist wie zum Sprechen geöffnet. Schlank und fein sind die Hände, mit schmalen zartgebildeten Fingern: kurz, in Allem waltet ein Schönheitssinn, der wenige Schöpfungen des Jahrhunderts so rein verklärt. Die Bildwerke der beiden oberen Reihen sind nicht minder lebensvoll, doch etwas breiter, nicht so fein detaillirend behandelt. An den oberen Gestalten zeigen Lippen und Augen noch Spuren von Bemalung, letztere mit dunklem Stern auf weissem Grund. Ausserdem ist nur an den architektonischen Gliedern ein bescheidener Zusatz von Vergoldung zu bemerken. Auch Humoristisches ist an passendem Ort eingestreut und mit freier Laune behandelt.

Anderes von Syrlin.

Was Syrlin nach diesem Hauptwerke noch ausgeführt hat, wissen wir nicht. Nur eine vereinzelte Steinarbeit vom Jahre 1482, der unter der Bezeichnung des „Fischkastens" bekannte Brunnen auf dem Markte zu Ulm trägt seinen Namen*). Es ist eine gewundene gothische Pyramide, an deren unterem Theile drei schlanke Ritter, keck und zierlich in schreitender Bewegung angebracht sind. (Fig. 163). Jede dieser eleganten Gestalten zeigt ein anderes Motiv der Haltung. Die lebensvolle Frische des kleinen Werkes war ursprünglich durch Bemalung noch erhöht. Was man dem Meister noch ausserdem in Ulm zuschreibt, steht nicht auf seiner Höhe. Noch entschiedener sind ihm die reichen, aber handwerksmässigen Chorstühle des Stephansdomes zu Wien (1484) abzusprechen, als deren Verfertiger sich neuerdings ein Meister *Wilhelm Rollinger* herausgestellt hat. Wohl aber könnte er die Steinfiguren gefertigt haben, welche an der Façade des Rathhauses die Theilungsstäbe der Fenster schmücken und die Fenster einfassen. Sie sind Syrlin's würdig, die langen Gewänder frei fliessend, die Stellungen leicht, ungezwungen, die Köpfe voll individuellen Lebens, das Haar fein behandelt. Dagegen sind die Statuetten an der Seitenfront conventionelles Mittelgut.

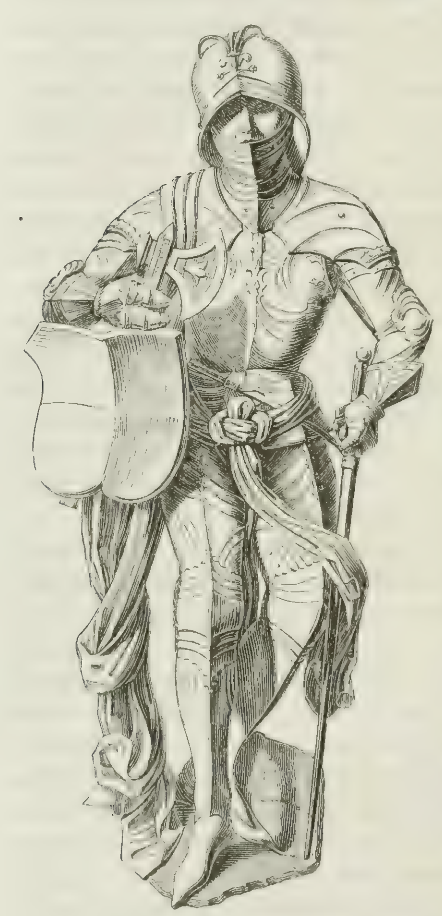


Fig. 163. Vom Fischkasten zu Ulm. 1462.

J. Syrlin der Jüngere.

Der jüngere *Jörg Syrlin*, in der Schule des Vaters gebildet, nimmt dessen Styl auf und scheint ein würdiger Erbe der Kunst seines Vaters gewesen zu sein. Er arbeitete 1493 die Chorstühle und 1496 den Dreisitz

*) Abb. in den Verhandl. des Ulmer Alterth.-Vereins.

im Chor der Kirche zu Blaubeuren. An den Chorstühlen ist alles Figürliche so barbarisch zerstört, dass man den Styl der wenigen erhaltenen Köpfe mehr ahnen als beurtheilen kann. Die zwei Figuren am Dreisitz zeigen elegante Bewegung und geistreich lebendige Köpfe. Mehr architektonisch als plastisch bedeutend ist der 1510 von ihm gearbeitete Schalldeckel der Kanzel im Münster zu Ulm. An der Brüstung der Kanzel scheinen mir die drei patriarchenartigen Gestalten die Hand des jüngern Syrlin zu verrathen. Sie haben zwar eine gewisse Befangenheit der Haltung, aber sehr ausdrucksvolle Köpfe, die gleich den Händen fein durchgeführt sind. Gerade die Hände aber in ihrer leichten Bewegung und freien Bildung erinnern vorzüglich an Syrlin'sche Kunst. Von 1512 datiren dann die Chorstühle der Kirche zu Geisslingen, mit stark beschädigten Prophetengestalten.

Andere Ulmer Meister.

Neben den Syrlins waren in und um Ulm noch andere tüchtige Bildschnitzer thätig, die in manchen Einzelheiten den Einfluss des älteren Syrlin bezeugen. Eins der stattlichsten Werke dieser Schule, ehemals dem jüngeren Syrlin zugeschrieben, ist der grossartige Hochaltar der Kirche zu Blaubeuren vom Jahre 1496*).

Altar zu Blaubeuren.

An Pracht, Schönheit und Eleganz der Ornamentik seines Gleichen suchend, ragt er auch durch die Fülle bildnerischen und malerischen Inhalts hervor. Im Mittelschrein sieht man eine grosse Maria mit dem Kinde, über welcher zwei schwebende Engel die Himmelskrone halten. Die beiden Johannes und die Heiligen Benedikt und Scholastica umgeben sie. Auf den Innenseiten des inneren Flügelpaares sind in Flachreliefs die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dargestellt (Fig. 164). Alles Uebrige ist reichlich mit Gemälden bedeckt. Die Hauptfiguren, namentlich Maria, haben etwas Würdiges, selbst Grossartiges, aber sie reichen bei Weitem nicht an den Adel Syrlin'scher Kunst. Die Zeichnung hat nicht seine Freiheit, die Durchführung bleibt hinter der seinigen erheblich zurück. Ausserdem ist die Form der weiblichen Köpfe breiter, schwerer, im Ausdruck gewöhnlicher, die Behandlung des Haares minder geistreich. Der prachtvollen Bemalung ist die feinere Detaillirung überlassen, wie denn z. B. die Adern auf den Händen bloss gemalt sind. Offenbar hat der Schnitzer von vorn herein auf die Mithülfe des Malers gerechnet; doch erklärt das allein nicht den Unterschied des Styles, sondern wir müssen eine ganz andere, uns freilich unbekannte Künstlerhand annehmen. Der Maria liegt wohl ein grossartiges Motiv zu Grunde, aber sie ist ziemlich steif, das Kind hässlich, der Falten-

*) Vergl. Der Hochaltar von Blaubeuren, gez. von *C.* u. *M. Heideloff*, gest. von *F. Wagner* und *Ph. Walther*.

wurf zwar vortrefflich in feierlichem Schwung angelegt, aber ohne feinere Entwickelung, vielmehr an Härten und Unklarheiten leidend. Das Anmuthige sucht der Künstler in den meisten Gestalten durch ein steifes Genick zu erreichen, wobei der Kopf in den Nacken fällt, die Nase sich hebt und aller Ausdruck verloren geht. Die Reliefscenen sind in einfacher



Fig. 164. Vom Altar zu Blaubeuren.

Anordnung recht lebendig geschildert; nur die höhere Freiheit fehlt auch hier den Gestalten. Die landschaftlichen Gründe sind nicht geschnitzt, sondern lediglich aufgemalt, mit goldenem Himmel, eine naive Verbindung der beiden so nahe zusammengehenden Künste. Die Altarstaffel enthält in frei gearbeiteten Brustbildern Christus und die Apostel, sehr tüchtige Charakterköpfe voll Mannichfaltigkeit, dabei mit aussergewöhnlichem Formverständniss durchgeführt; aber ebenfalls einen merklichen

Grad weniger schönheitsvoll und ideal, als die Arbeiten Syrlins. Es versteht sich, dass bei alledem das Ganze eine der gediegensten Leistungen ihrer Art ist, schon durch die Pracht der Ausführung und den Glanz der Farben hervorragend.

Altar im Ulmer Münster.

In Ulm selbst sind noch die Schnitzwerke am Altar im Chore des Münsters zu erwähnen, die gleichzeitig mit den Gemälden desselben 1521 entstanden sein werden. Der Schrein schildert in gemüthlicher Familienscene, wie das kleine Christuskind seine ersten Schritte versucht. Sie gehen nur von der Mutter Schoosse zur Grossmutter, die daneben sitzt und sich ihm freundlich zuneigt. Mehrere Heilige stehen als theilnehmende Zuschauer dabei. Es ist ein anziehendes Werk von herzlichem Ausdruck in den nicht gerade feinen, aber offenen rundlichen Köpfen. Unmittelbar nach Syrlin wollen sie freilich nicht recht munden. Da der Altar aus der Barfüsserkirche stammt, für welche ein *Daniel Mauch (Mouch)* einen andern Altar geschnitzt, so will man in ihm den Urheber auch dieses Werkes sehen, was freilich eine einstweilen durch Nichts zu begründende Vermuthung ist.

Chorstühle in Schwaben.

Von den zahlreichen anderen Chorstuhlwerken Schwabens nennen wir nur noch als eins der prachtvollsten das der Stiftskirche zu Herrenberg*), inschriftlich 1517 durch *Heinrich Schickhard* vollendet. In der Anordnung und Art des bildnerischen Schmuckes sichtlich von dem Ulmer Muster abhängig, erreicht es bei aller Tüchtigkeit dasselbe doch bei Weitem nicht an künstlerischer Durchbildung. Demselben Meister schreibt man auch das treffliche aus einer Holzplatte geschnitzte Denkmal zu, welches im Saale des Schlosses zu Urach dem 1519 verstorbenen Grafen Heinrich von Würtemberg gesetzt wurde. Doch scheint mir schon die Renaissance-Dekoration desselben dagegen zu sprechen. Die Gestalt des Fürsten schreitet lebensvoll auf einem Löwen dahin. Prachvoll ist die Ausführung, wie denn überhaupt das Werk eine besondere Vorliebe für das Holzmaterial bezeugt, da man sonst für solche Denkmale den Stein oder das Erz vorzog. Hier sei auch noch des schönen Betstuhls Grafen Eberhards im Bart vom Jahre 1472 gedacht, der in der Kirche zu Urach steht und durch das naive Relief des schlafenden Noah mit seinen Söhnen ausgezeichnet ist.

Altäre in Gmünd.

Zu den schönsten Schnitzwerken Schwabens vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört der grosse, neu bemalte Altar in einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffes der h. Kreuzkirche zu Gmünd. Wie wir hier schon früher eine reiche Blüthe der Plastik fanden (S. 398), so zeigt sich auch

*) Vergl. *C. Heideloff*, die Kunst des Mittelalters in Schwaben Heft I.

jetzt diese Kunst in lebendigem Fortschritt. Der Altar enthält den Stammbaum Christi oder die Wurzel Jesse. Unten liegt der Patriarch, in tiefen Schlaf versunken, den langbärtigen Kopf auf die Hand gestützt, eine würdevolle Gestalt. Im Schrein darüber sitzen Maria und Anna, die das Christuskind gehen lehren. Neben ihnen jederseits eine schöne junge Frau mit einem Kinde, also die sogenannte „heilige Sippschaft Christi," ein damals oft behandelter Gegenstand. Es sind ganz reizende Köpfchen und anmuthige Gestalten, wie man sie noch heut in Gmünd auffallend häufig antrifft. Die feinen Gesichter mit dem edlen Oval sind nur etwas indifferent im Ausdruck, die Figuren nicht ohne Befangenheit in der Bewegung, dafür aber in prächtigem, grossgezeichnetem Gewandwurf, der nur wenig durch eckige Falten unterbrochen wird. Rings sind kleine Brustbilder von Propheten und Königen angeordnet, lebendig aber mitunter etwas demonstrativ bewegt, die sich oben in dem zierlichen Rankenwerk fortsetzen, wo sie keck aus Blumenkelchen hervorschauen. Zwischen ihnen in der Mitte ein ganz vorzüglicher Christus am Kreuz, trefflich im Nackten und edel im Ausdruck; ganz oben krönt feierlich thronend Gottvater das Prachtwerk.

Altäre in Gmünd.

Nicht minder edel spiegelt sich der Schönheitssinn dieser Schule in dem etwa gleichzeitigen Schnitzaltar der ersten südlichen Chorkapelle derselben Kirche. Der Leichnam Christi wird von Johannes gehalten und von Maria umfasst, während Magdalena das Bein unterstützt und höchst zart die herabsinkende Hand des Herrn zu ergreifen sucht. Ein eigenthümlicher Adel der Empfindung bewahrt diese Darstellung bei aller Tiefe des Ausdrucks vor unschönen Uebertreibungen. Die Köpfe und Hände sind vorzüglich durchgeführt, Christus voll Würde, nur die Gewänder zeigen einen minder reinen Styl. — Der Altar in der folgenden Kapelle derselben Seite enthält gleichfalls ein grosses Schnitzwerk: die ehrwürdige Gestalt des h. Sebald als Pilger mit langem Bart, in der Hand ein Kirchenmodell, schreitet in grossartiger Bewegung einher. Sein Gewand ist frei in breiten Massen angelegt, der Kopf von portraitartigem Gepräge. Unten sieht man knieende Donatoren, oben zwei hübsche schwebende Engel. Der obere Aufsatz hat die Darstellung einer schönen weiblichen Heiligen, welcher zwei derbe Henker einen Nagel in die Brust zu treiben suchen. — Wie lange übrigens hier die Lust an der Schnitzarbeit vorhielt, beweisen in derselben Kirche die Chorstühle, eine stattliche Renaissance-Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. Sie werden jederseits bekrönt durch zwölf Doppelstatuen, etwa von halber Lebensgrösse, Apostel, Patriarchen und Propheten darstellend. Origineller Weise ist es jedesmal dieselbe Figur, die nach innen und nach aussen angebracht ist, so dass

sie, jenen siamesischen Zwillingen gleich, aus einem Stück gearbeitet, mit dem Rücken aneinander sitzen. In der stylistischen Behandlung mischen sich Nachklänge älterer Kunst mit manieristischen Einflüssen Italiens. —

Meister von Ravensburg.

Einen anderen Sitz der schwäbischen Schnitzarbeit finden wir ferner in Ravensburg. Aus der dortigen Pfarrkirche stammt ein jetzt bei Herrn von Hirscher zu Freiburg im Breisgau befindliches Standbild der Madonna, inschriftlich von einem Meister *Schramm* gearbeitet. Dieselbe Hand will man in einem andern Schnitzwerke erkennen, das aus Ravensburg in den Besitz des Bildhauers Entres zu München gekommen ist*). Es stellt die Messe des h. Gregor sammt Katharina und Onofrius dar, Gestalten ohne rechte Lebensfähigkeit in etwas verkümmerten Verhältnissen, aber mit ausdrucksvoll edlen Köpfen und schön fliessender Gewandung, dazu mit feiner Bemalung versehen. Endlich schreibt man demselben Künstler ein fast lebensgrosses Standbild des heiligen Ulrich in der Kirche zu Bodnegg zwischen Ravensburg und Wangen zu.

Altäre zu Mühlhausen.

Mehrere Schnitzaltäre in der kleinen Kirche zu Mühlhausen am Neckar sind zwar weniger als hervorragende Kunstwerke, wohl aber als bezeichnende Typen der schwäbischen und der fränkischen Schule beachtenswerth. Den lauteren Schönheitssinn der schwäbischen Schnitzerei erkennt man in einem Altare, dessen Schrein fünf gekrönte heilige Jungfrauen zeigt. Zwei halten ein Buch, die dritte einen Korb (Elisabeth?), die vierte, wohl Barbara, einen Kelch. Die Körper sind mit Verständniss ausgebildet, die Bewegungen fein motivirt, die Gewänder in weichem Fluss, die reizenden rundlichen Köpfchen mit blonden Locken oder geflochtenen Zöpfen geschmückt. Den fränkischen Kunstcharakter glaube ich dagegen in den fünf fast lebensgrossen bemalten Holzstatuen des Hauptaltares derselben Kapelle zu entdecken. Es sind die Heiligen Vitus, Wenzel, Sigismund und zwei andere Heilige, reich bemalt und vergoldet. Die Köpfe haben eine tüchtige Charakteristik, aber die körperliche Durchbildung der Figuren erscheint schwach, und die Gewandung hat jene scharfbrüchigen knittrigen Falten, die nirgends so beliebt waren wie in der Nürnberger Schule.

Schnitzwerke in Hall.

Noch stärker tritt der Einfluss der fränkischen Schule in den zahlreichen Schnitzwerken der Michaelskirche zu Hall hervor, deren keines übrigens von ausgezeichnetem Werthe ist. Das Bedeutendste enthält der Hochaltar in einem figurenreichen gedrängten Relief der Kreuzigung. Die kleinen Gestalten sind fein ausgeführt, namentlich die weiblichen; einige

*) *E. Förster* hat es in seinen Denkm. abgebildet.

zeigen auch ausdrucksvolle Bewegung, wie z. B. Magdalena, welche beide Arme gegen den Gekreuzigten ausbreitet. Daneben die übrigen Vorgänge der Passion von geringerer Hand, in einer Menge etwas dürftiger, steifer Compositionen. Das Ganze neuerdings grob angemalt. — Nur mittelmässig ist der Altar in der östlichen Kapelle des Chorumgangs, eine h. Sippschaft, dabei als Hauptfiguren Maria und Anna, welche das (jetzt verschwundene) Christuskind gehen lehrten. Nicht viel besser der Altar vom Jahre 1521 in der ersten nördlichen Chorkapelle, mit den etwas kurzen Hochrelieffiguren dreier Bischöfe, und auf den Flügeln den Flachbildern des h. Onofrius und Nikolaus. Nur die Köpfe bewahren den fast in allen Werken der Zeit unverkennbaren Sinn für lebensvolle Darstellung. — Talentvoller, aber ganz entschieden unter dem Einfluss des herben fränkischen Styles zeigt sich der Meister des Altars in der ersten südlichen Chorkapelle an dem Hochrelief der Ausgiessung des h. Geistes und den vier flacheren Flügelbildwerken, welche den Einzug Christi in Jerusalem, den Unglauben des Thomas, die Himmelfahrt Christi und den Tod Mariä schildern. Es ist ein handfertiger Nachahmer des Würzburger Meisters Tilman Riemenschneider. Ziemlich handwerklich sind auch in der zweiten südlichen Chorkapelle die drei Heiligengestalten, namentlich die Köpfe unbedeutend, dagegen die Gewänder in grossen Motiven klar durchgeführt, noch frei von unruhiger Manier. — Vom Anfange des 16. Jahrhunderts datirt endlich ein Schnitzaltar der Sakristei, der in der Mitte ein steifes Relief des h. Michael hat, welcher den Drachen tödtet. Von besserer Hand rührt das Abendmahl, welches davor in kleinen Figuren recht frei und lebendig dargestellt ist. Mittelgut dagegen sind die Reliefs der Seitenflügel: der reiche Mann und der arme Lazarus, Weltgericht und Hölle, derb und ohne höheres Verdienst. Doch hat dieses Werk gleich den meisten Altären der Kirche seine alte Bemalung gerettet. — Es wird berichtet, dass gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Hall ein Meister *Peter Lohkorn* lebte, dem die Holzarbeit an der Michaelskirche übertragen war. Was von den vorhandenen Werken etwa von ihm herrühre, lässt sich schwerlich noch ermitteln; doch muss er sehr geschätzt gewesen sein, denn als im Jahre 1487 der Propst von Elwangen ihn sich von der Stadt erbat, wurde dies Gesuch abschläglich beschieden.

Altar zu Heilbronn.

Eins der herrlichsten Werke deutscher Kunst findet sich dagegen in der Kilianskirche zu Heilbronn. Nicht bloss an Grösse, Pracht und Reichthum, sondern mehr noch an Kunstwerth steht der dortige Hochaltar den berühmtesten Arbeiten dieser Art ebenbürtig zur Seite*). Er

*) Eine ungenügende Abbild. in *Titot*, Beschreibung der Hauptkirche in Heilbronn (Heilbr. 1833).

besteht aus einem von zierlichen Baldachinen gekrönten Schrein, der die überlebensgrossen Holzstatuen der Maria mit dem Kinde, zwischen einem h. Papst und Bischof und den Märtyrern Stephanus und Laurentius enthält. Diese Figuren sind grossartig entworfen und mit kühner Meisterschaft durchgeführt. Maria zeigt einen vollen, runden Kopf mit offenem Ausdruck und schön geschwungenen Lippen. Reizend bewegt ist das Christuskind, würdevoll die beiden Kirchenfürsten, und herrliche jugendliche Köpfe mit krausem, meisterlich behandeltem Lockenhaar zeigen die beiden Märtyrer. Die Gewandung hat wohl scharfe Brüche in der Weise, wie wir sie bei Riemenschneider finden werden, aber die Hauptmassen sind in grossem Styl angeordnet. Die Altarstaffel ist durch reich verschlungenes gothisches Laubwerk in drei Nischen getheilt, die mit sieben lebensgrossen Brustbildern ausgefüllt sind. In der Mitte ein Eccehomo von höchst edlem Ausdruck, von Maria und Johannes an beiden Händen gehalten: eine Scene von ergreifender Tiefe des Gefühls. Besonders fein empfunden ist der Zug, wie die schmerzerfüllte Mutter auch den Ellnbogen des Sohnes in zarter Sorgfalt unterstützt. Daneben die vier grossen Kirchenväter in verschiedenen Stellungen tiefen Nachsinnens, das Kinn auf die Hand lehnend oder das gedankenschwere Haupt senkend: Portraitköpfe von individuellem Leben und feiner Durchführung. Ueber den Baldachinen des Schreins, umrahmt von Laubwerk, sieht man zwei Sibyllen und zwei weibliche Heilige, oben in der luftig durchbrochenen Bekrönung Christus am Kreuz, an dessen Stamm Magdalena kniet, daneben auf Konsolen Maria und Johannes, und noch höher, abermals unter Baldachinen, mehrere Statuetten von Heiligen.

Das ist nur der mittlere Theil. Dazu kommen noch die jetzt seitwärts aufgestellten Flügel mit Reliefdarstellungen, die an künstlerischem Werthe die übrigen Werke wohl noch übertreffen. In wohldurchdachten Compositionen, die nur mässig auf die malerischen Tendenzen der Zeit eingehen, ist rechts der Tod Mariä und die Ausgiessung des h. Geistes in kräftigem Relief geschildert. Beim Tode der Maria drängen die Apostel sich in grosser Bewegung heran, ihr den letzten Beistand der Kirche zu bringen. Johannes reicht ihr — mit jenem naiven Anachronismus, der eine der stärksten Seiten der mittelalterlichen Kunst, — die geweihte Kerze; Petrus kommt mit dem Weihwedel, ein dritter mit dem Weihrauchfass, wieder Andere knieen und beten für die scheidende Seele. Die Köpfe sind prächtig charakterisirt, mit feinen Portraitzügen, geistreich behandeltem Haar und lebendigem Ausdruck der Empfindung. Das Körperliche ist trefflich verstanden, wie man z. B. an der Unterseite der Füsse bei den Knieenden sieht, wo der gewissenhafte Naturalismus jedes Fältchen

wiedergegeben hat. Auch die Ausgiessung des h. Geistes ist vorzüglich componirt, sodass sich auf die in der Mitte befindliche Maria Alles zu beziehen scheint und jede der Gestalten sich klar entwickelt. Wie die Versammelten Alle aufblicken, und die Erwartung sich bis zur höchsten Erregung steigert, während Maria still und gesammelt in der Mitte sitzt, das ist ebenso glücklich gedacht wie mit Verständniss ausgeführt.

Auf der andern Seite giebt ein breites Relief in zwei verbundenen Scenen die Geburt und die Auferstehung Christi. Der Künstler hat hier in wenig Figuren das Nöthige nicht bloss einfach, sondern auch schön ausgedrückt. Das Christuskind ist eben geboren und wird, am Boden liegend, von der Mutter, dem h. Joseph und drei lieblichen herbeigeeilten Engeln verehrt. Maria ist eine der gelungensten Gestalten, welche das 15. Jahrhundert hervorgebracht: grossartig, in vollen Formen, neigt sie mit dem Ausdruck innigen Dankes das edel geformte Haupt zur Anbetung. Der landschaftliche Hintergrund ist mässig detaillirt. In der Ferne wird die Geburt Christi den Hirten auf dem Felde verkündigt. Daneben schreitet Christus mit der Siegesfahne zwischen den bestürzt auffahrenden Wächtern einher. Hier herrscht die lebendigste Mannichfaltigkeit in den Stellungen der theils Schlafenden, theils in Verwirrung Auftaumelnden. Der eine mit der Armbrust zeigt einen herrlichen Portraitkopf. Ueberall aber ist eine Schönheit, Kraft und Lebensfülle über das Werk ausgegossen, dass ich es unbedenklich zu den Meisterschöpfungen rechne, mit denen die nordische Kunst sich neben die gleichzeitige italienische stellen kann. Nur die Gewänder, obwohl gross und mannichfaltig angelegt, haben die eckigen Faltenbrüche der Zeit. Dabei hat die Wirkung durch den modernen Oelanstrich noch viel eingebüsst. Den Namen des Meisters enthält die letztbeschriebene Tafel in umgekehrt angebrachten hebräischen Schriftzügen*); die Jahreszahl ist 1498.

Thür zu Constanz.

Das südlichste Denkmal Schwabens, aber nicht schwäbischer Kunst, da diese, wie wir gleich sehen werden, viel weiter südwärts vordrang, — sind die 1470 von *Simon Hayder* vollendeten Thürflügel am Dom zu Constanz**). Sie erzählen in guter, lebendiger Anordnung die Leidensgeschichte Christi in einer Anzahl von kräftig behandelten Reliefbildern.

Sculpturen der Schweiz.

Die Thätigkeit der schwäbischen Schule lässt sich bis tief in die Schweiz hinein, wo man in dieser Epoche die Architekten und Bildhauer wie-

*) Es bedarf eines Abklatsches in Papier oder Staniol, um die Inschrift ganz zu lesen. Etwas wie *Albrecht Michael Sturm* liess sich zunächst vorläufig entziffern.

**) Abb. in den Denkm. des Oberrheins. Heft I.

derholt aus dem benachbarten Schwaben berief, an einer Reihe von Werken verfolgen. So an einem Schnitzaltar in der katholischen Kirche zu Winterthur, der aus der Kirche zu Reams (Graubünden) stammt und nach inschriftlichem Zeugniss 1501 durch einen Meister *Ivo Strigeler*, wie es scheint von Memmingen, gefertigt wurde; besonders aber an dem prachtvollen Hochaltar des Doms zu Chur, gegen Ende des 15. Jahrhunderts von einem Meister *Jakob Rösch* ausgeführt (1499 noch nicht ganz vollendet)*). Es ist wieder ein Hauptwerk und Meisterstück nordischer Kunst, um so interessanter, da es hart an der Schwelle von Italien den Geist oberdeutscher Plastik so rein und schön vertritt. Zudem fesselt es schon durch die vorzügliche Erhaltung und die noch unberührte glänzende Polychromie. Aber auch dem Inhalte nach ist es vielleicht unter allen ähnlichen Werken das vollwichtigste. Denn es enthält einerseits die ganze Leidensgeschichte Christi bis zum Kreuzestode, andrerseits (im Innern und in dem krönenden Tabernakel) die Verherrlichung der Maria und der Ortsheiligen; dies Alles verbunden mit den prophetischen Gestalten des alten Testamentes, mit den Heiligen, Märtyrern und Engeln, sodass hier der ganze historisch-symbolische Inhalt, den die Kunst des 13. Jahrhunderts über die Portale und Façaden der Kirchen ausgoss, in diesem geistvoll durchdachten Altarschrein zusammengedrängt ist. Die Ausführung erscheint, wie immer bei solchem Umfange, ungleich, die Gestalten neigen, wie die späteren schwäbischen Werke pflegen, zu etwas untersetzten Verhältnissen. Aber in den weiblichen und jugendlichen Figuren, namentlich oben im Baldachin herrscht eine Holdseligkeit und Schönheit, die wieder an die besten Arbeiten in Schwaben erinnert.

Altar in Chur.

Dies treffliche Werk steht aber im Graubündnerlande nicht vereinzelt da**). Drei Schnitzaltäre bewahrt noch jetzt die Klosterkirche von Churwalden: davon der Marienaltar in der inneren Kirche vom Jahre 1477 durch Grösse und Pracht, sowie den luftigen Aufbau hervorragt. In der äusseren Kirche ist der Luciusaltar vom Jahre 1511 noch wohlerhalten; der Katharinenaltar jedoch grösstentheils zerstört. Einen ähnlichen Schnitzaltar vom Jahre 1479 besitzt die Marienkirche zu Lenz im Albulathale; ferner die Pfarrkirche in dem benachbarten Brienz, wo 1519 Altar und Kirche eingeweiht wurden. Von reicher Anlage und prächtiger Ausführung scheint der Altar in der Pfarrkirche des Dorfes Alveneu zu sein, mit grossen Statuen der Maria, inmitten von Heiligen, sowie mit

Andere Altäre in Graubünden.

*) Genaue Beschr. in den Mitth. der antiq. Ges. in Zürich Bd. XI. Hft. 7.

**) Die folgenden Notizen verdanke ich gütigen Mittheilungen des Herrn Dr. *Chr. G. Brügger* von Churwalden.

Reliefs geschmückt. In der Kirche zu Saluz sieht man einen Schnitzaltar mit Scenen aus dem Leben Christi und Heiligenfiguren; einen andern von geringerem Werth in der Pfarrkirche zu Tinzen; einen bedeutenderen vom Jahre 1504 in der Kirche zu Ems im Rheinthal; vom Jahre 1520 in der Pfarrkirche zu Igels im Lugnezthal. Den Altar in der ebendort gelegenen Sebastianskapelle hat im Jahre 1506 der oben erwähnte *Ivo Strigeler* gearbeitet. Die grosse Zahl solcher Werke, die sich hier auf engem Raume zusammengedrängt findet, muss in Erstaunen setzen. Doch würden wir in vielen Gegenden Deutschlands einen ähnlichen Reichthum aufweisen können, wenn dieselbe Pietät gegen das Alterthum sich häufiger fände.

Luzern.

Als eines vereinzelten Werkes sei noch des Reliefs an einem Seitenaltare der Stiftskirche zu Luzern gedacht, welches in gemüthvoller Auffassung den Tod der Maria im Beisein der Apostel schildert.

Sculpturen am Oberrhein.

Am Oberrhein zeigen die wenigen noch vorhandenen Schnitzarbeiten viel Verwandtschaft mit dem dort durch Martin Schongauer in der Malerei begründeten Style. Ein Meister *Desiderius Beychel* arbeitete 1493 die Chorstühle und die Altarstaffel mit den Apostelbildern für die Kirche der Antoniter in Issenheim, jetzt im Museum zu Colmar*). Das Figürliche ist etwas handwerklich und derb. Trefflich dagegen sind ebendort die grossartigen Figuren eines Antonius zwischen Augustinus und Hieronymus. Bedeutend scheinen auch die Chorstühle des Münsters zu Breisach, ehemals im dortigen Kloster Marienau. In derselben Kirche ist ein prächtiger Schnitzaltar mit Heiligenfiguren und der Krönung Mariä vom Jahre 1526; das daran befindliche Monogramm H. L. gehört einem bis jetzt unbekannten Meister. Endlich ist im Münster zu Freiburg im Breisgau ein unbemalter geschnitzter Marienaltar im Chorumgange zu nennen.

Schule von Augsburg.

Ein Hauptsitz schwäbischer Kunst ist Augsburg, in der Malerei der Schwesterstadt Ulm wohl ebenbürtig, in der Plastik sie nicht erreichend. Doch bewegen die einzelnen Bildwerke, die wir dort finden, sich in einem edlen Style, dessen Schönheit auf einer vollen Entwicklung der Form und grossem Adel der Köpfe, namentlich der weiblichen, beruht. Im Maximilians-Museum sieht man eine der feierlichsten Madonnenstatuen, etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, aus der Ulrichskirche dorthin gebracht. (Vergl. die nähere Schilderung auf S. 397.) Hier mag auch der ebendort befindliche Torso einer in Thon gebrannten Statue des h. Sebastian vom Ende des Jahrhunderts genannt werden: ein

*) Vergl. *Fr. Mone* im Anzeiger des Germ. Mus. 1862. Nr. 7. S. 231.

Werk vom strengsten, grossartig energischen Naturalismus. Endlich ist in das Nationalmuseum zu München eine lebendig bewegte grosse Reliefdarstellung vom Tode der Maria gelangt, die aus Augsburg stammt.

Bairische Schnitzwerke.

In den bairischen Schnitzwerken kämpft ebenfalls die idealere Auffassung mit dem realistischen Streben der Zeit und gelangt bisweilen zu einer edlen Läuterung der Naturformen und zum Ausdrucke eines innigen Gefühles. Eine Anzahl vorzüglicher Beispiele besitzt die reiche Sammlung des neuerdings begründeten Nationalmuseums in München*). So z. B. eine herrliche aus Ingolstadt stammende Reliefgruppe, welche die oft behandelte Scene vom Tode der Maria in einer Grossartigkeit der Auffassung und einem Adel der Empfindung schildert, die noch schöner hervortritt, wenn man das Werk mit den ebendort vorhandenen Darstellungen desselben Gegenstandes aus Augsburg und aus Würzburg vergleicht. Namentlich letztere unterscheidet sich durch herberen Ausdruck und schärfere Formbezeichnung, während die Augsburger Gruppe zwar ebenfalls ein inniges Gefühl, aber in minder durchgebildeten Formen verräth. Der Kopf der sterbenden Maria ist von geradezu klassischer Schönheit. Diesen Styl möge eine Abbildung**) der betenden Madonna aus der Kirche von Blutenburg bei München veranschaulichen, die wohl zu den reinsten Schöpfungen der Zeit gehört (Fig. 165). Von den übrigen im Nationalmuseum bewahrten Holzwerken nenne ich noch eine anmuthige Gruppe der Maria, Anna und des Christuskindes. Maria hat den Kleinen gestillt, und die



Fig. 165. Madonna von Blutenburg.

*) Auskunft über die dortigen Werke verdanke ich dem Schöpfer und Vorsteher der Sammlung, Herrn Freiherrn *von Aretin*, der in zuvorkommender Weise bei meinen wiederholten Besuchen mich zu führen nicht ermüdete.

**) Diese sowie die Mehrzahl der in diesem Abschnitt mitgetheilten Abbildungen sind nach trefflichen Photographien *Hanfstaengl's* mit grösster Treue in Holz geschnitten worden.

Grossmutter verlangt nun nach dem Kinde. Ein Werk von ähnlichem Adel in Form und Ausdruck. Dagegen ist das Streben nach portraitartiger Charakteristik in der trefflichen, aus Eichstädt erworbenen bemalten Statue des h. Willibald zu erkennen, die an naturalistischer Feinheit und Schärfe den Werken Riemenschneiders verwandt ist. Die äusserste Uebertreibung dieses Hanges nach Charakteristik, wie sie oft ins phantastisch Karikaturhafte ausläuft, bezeichnen die Narrenstatuen vom Rathhaus zu München, in denen eine tolle Faschingslust mit energischem Humor zur Erscheinung kommt. — Wenn die Zeittracht bei



Fig. 166. S. Margaretha. Freising.



Fig. 167. Von einem Altar zu München.

den heiligen Gestalten angewendet wird, so erscheint auch diese hier minder eckig und bunt, als anderwärts, vielmehr in vollerem Fluss der Falten. So an den zierlichen bemalten Holzstatuen einer h. Barbara und Margaretha (Fig. 166), welche das Museum zu Freising besitzt.

Schnitzwerke in Oesterreich.

Den Uebergang zur österreichischen Plastik möge uns ein vorzüglicher Schnitzaltar vermitteln, der aus einer Kirche zu Botzen in das Münchener Nationalmuseum gelangt ist. Zwar ohne bedeutende Ausdehnung, nimmt er doch wegen der Feinheit der Durchführung die Aufmerksamkeit in Anspruch. In der Mitte ist in einer Freigruppe die Anbetung des neugebornen Christuskindes durch Maria und Joseph dargestellt. Der Kleine liegt zwischen Beiden und verlangt in reizender Bewegung nach der Mutter. Vier Engelein mit offenen Kindergesichtern voll Verwunderung und Freude umknieen den Neugebornen mit dem naiv neugierigen Ausdruck, mit welchem die Kinder ein eben hinzugekommenes Brüderchen begrüssen. Der gemüthliche Ton deutschen Familienlebens klingt aus der Darstellung und giebt selbst den befangenen Bewegungen der Aeltern etwas Anziehendes. Durch eine offene Galerie schauen zwei Hirten neben Ochs und Esel in gemeinsamer Andacht herein. Im Hintergrunde nahen in reicher Landschaft schon die h. drei Könige mit ihrem Gefolge hoch zu Ross. — Der von Johannes, Maria und Magdalena gehaltene Leichnam Christi in der Altarstaffel zeigt den Meister von seiner schwächeren Seite; dagegen sind die beiden auf prächtigem Teppichgrund angebrachten Flachreliefgestalten zweier heiliger Frauen auf den Flügeln (Fig. 167) von einer feierlichen Anmuth, die durch die vollen Formen und selbst durch eine gewisse Befangenheit der Haltung bedingt wird.

Michael Pacher.

Weitaus der bedeutendste österreichische Meister, so weit wir urtheilen können, ist *Michael Pacher* von Brauneck in Tyrol, der schon in einer Urkunde vom Jahre 1467 als Bürger daselbst vorkommt*). Er war, wie so viele Künstler jener Zeit, Maler und Bildschnitzer zugleich; denn in einem noch vorhandenen Contrakt vom Jahre 1471 wird ihm ein Schnitzaltar für die Kirche in Gries verdungen und dabei die Grösse des Altars in der Kirche zu Botzen als maassgebend bezeichnet. Der Altar zu Gries befindet sich noch am Platze; den zu Botzen (den man voreiliger Weise ebenfalls als Pacher'sches Werk angesehen hat) will man in dem eben besprochenen des Münchener Museums erkennen. Sicherer ist, dass Pacher den Flügelaltar der Kirche von S. Wolfgang in Ober-Oesterreich gearbeitet und 1481 vollendet hat. Dies ist wieder nach Umfang und künstlerischem Werth eins der hervorragendsten Werke der Epoche. Während die vier Flügel an äusseren und inneren Seiten mit Gemälden

*) Ueber ihn vergl. *Ed. Freih. von Sacken* in den Oesterr. Kunstdenkm. (Stuttgart) I. S. 125 ff. mit Abb. auf Taf. 19.

geschmückt sind, umfasst der Mittelschrein eine einzige Darstellung in überlebensgrossen Figuren. Maria als Himmelskönigin, von kleinen Engeln umgeben, die ihr die Schleppe des Mantels tragen, kniet rechts vor ihrem gegenüber auf dem Throne sitzenden Sohne, der sie huldreich anschaut und seine segnende Rechte gegen sie erhebt. Zu beiden Seiten stehen die h. Wolfgang mit dem Kirchenmodell und Benedikt mit dem Bischofsstabe. Die Anordnung ist grossartig, einfach, wirksam; denn die Gestalten, strahlend von Gold und Farben, heben sich klar aus dem Schattendunkel der tiefen von Baldachinen gekrönten Nische. Allerdings zeigen die Figuren einen Mangel an körperlicher Durchbildung, und es wird hier schon in bedenklicher Weise die Unsitte der Zeit fühlbar, unter bauschigen, wunderlich verzwickten und eckigen Gewandfalten jede klarere Entwicklung der Form verschwinden zu lassen. Es scheint daher, dass „der erber und weis Maister Michel Pacher" (wie er in jener Urkunde heisst) seine Studien in fränkischer Schule gemacht habe. Aber seinen eigenen Schönheitssinn und seine Poesie hat er zu bewahren gewusst, und die offenbaren sich in dem süss demüthigen Kopf der Maria, die das schöne Oval ihres Gesichtes wie verlegen seitwärts wendet und den gesenkten Blick auf der Gemeinde weilen lässt; ebenso in dem würdigen, feierlichen Ausdruck des segnenden Christus und den offenen, naiven Kindergesichtern der Engel, die zwar im Faltenwurf eben auch wunderlich bizarr erscheinen, aber mit der keck ausschreitenden Bewegung ihre jubelnde Heiterkeit originell ausdrücken. Wie mangelhaft das Körperverständniss des Künstlers ist, erkennt man an den übertrieben langen, in ihren Gewändern ganz verschwundenen beiden Heiligen, während Christus und Maria eher zu gedrungene Verhältnisse haben. Trotz Alledem ist das Ganze voll Poesie und Adel der Empfindung. Die Altarstaffel enthält in klarem, etwas genrehaftem Relief die Anbetung der Könige. In dem luftigen Tabernakelbau, der das Werk krönt, sieht man von geringerer Hand Christus am Kreuz, umgeben von Johannes und Maria in lebhafter Schmerzäusserung; daneben Johannes den Täufer und S. Michael, letzterer wieder in heftigem Affekt die Waage haltend und mit dem Schwerte dreinschlagend. Darüber sind auf einzelnen Konsolen zwei weibliche Heilige, zwei anbetende Engel und der thronende Gottvater angebracht. Von höherer Bedeutung sind die jugendlich ritterlichen Gestalten der h. Georg und Florian, die zu den Seiten des Altares auf reichen Konsolen sich erheben. S. Florian trägt einen Turban und giesst Wasser aus einer Kanne auf eine brennende Burg.

Von anderen Werken des Meisters sind bis jetzt (ausser den hier zu übergehenden Gemälden) nur zwei geschnitzte Tafeln im Ursulinerinnen-

kloster zu Brauneck nachgewiesen*). Aber seine Thätigkeit als Bildschnitzer steht in Oesterreich nicht vereinzelt da. Wir verdanken den Nachforschungen dortiger Gelehrten eine reiche Anzahl von Notizen über Werke ähnlicher Art**); nur vermögen wir den künstlerischen Charakter dieser Arbeiten einstweilen nicht festzustellen. Uebereinstimmend scheinen die meisten dieser Altarwerke im Mittelschrein mehrere grosse Heiligenstatuen, an den Flügeln Reliefbilder und zum Theil Gemälde zu haben. Zunächst ist die Heimath Michael Pachers, Tyrol und die angränzende Steiermark reich an Werken dieser Art. Eine grosse gedankenvolle Composition zeigt sich an dem Altar der Kirche zu Lana; reiche Bildwerke enthält ein anderer Flügelaltar in der Kirche zu Weissenbach. Den Altar in der Kirche zu S. Magdalena im Thal Ridnaun fertigte 1509 Meister *Matheis Stöberl*. Andere ähnliche Werke sieht man in der Franziskanerkirche zu Botzen vom Jahre 1500, wo wie so oft die Sculpturen den Gemälden an Werth überlegen sind; ebendort in der Pfarrkirche ein Altar, zu dessen Herstellung der Contrakt schon 1421 (wenn dies kein Irrthum!) mit Meister *Hans Maler* von Judenburg abgeschlossen wurde. In der Kirche zu Mils bei Hall ist ein Oelberg aus Holz geschnitzt, dessen scharf realistische Auffassung gerühmt wird. Was im vorarlberger Landesmuseum zu Bregenz an Resten alter Holzschnitzerei aufbewahrt wird, ist nicht erheblich und deutet auf schwäbischen Einfluss. Ein Altar vom Jahre 1493 findet sich in der Kirche zu S. Katharina im Kathal; andere in Reifling, S. Johann und zu Wenk in Steiermark; in der Kirche zu Hallstadt***) (Anfang des 16. Jahrhunderts) in Oberösterreich; ein imposantes Werk zu Besenbach bei Linz; in S. Michael bei Freistadt, in Waldburg und in Käfermarkt. Weiter in Niederösterreich sind Schnitzaltäre zu Zwetl, Mauer, Pulkau, Laach, Schönbach, Pöggstal und Heiligenblut. Auch zu anderen Zwecken zog man die Holzschnitzerei heran. So zeigen die Thürflügel der Kapuzinerkirche zu Salzburg†) tüchtig gearbeitete Reliefbüsten der Maria, Johannes des Täufers und der Apostel, von denen zwei gegenwärtig fehlen, vom Jahre 1470. So sieht man an den Pfeilern der Kirche zu Wiener-Neustadt Holzstatuen der Apostel mit Prophetenbildern verbunden, der Maria, des Sebastian und anderer Heiligen in sehr energischem, aber schroff un-

Schnitzwerke in Tyrol.

Steiermark.

Ober- und Niederösterreich.

*) Von einem *Friedrich Pacher* aus Brauneck, vielleicht einem Sohne Michaels, ist bis jetzt nur ein Gemälde bekannt.

**) Hauptsächlich in den Mitth. der Centr.-Comm., Jahrg. I. II. III. und V.

***) Abb. in den Mitth. 1858. Taf. 3.

†) Abb. ebenda 1856. Taf. 3.

schönem Naturalismus, der an die extremste Richtung der Nürnberger Schule erinnert*).

Schnitzwerke in Böhmen und Mähren,

In Böhmen lassen sich die Altäre der Kirchen zu Eyle, Zbraslav und zu Libis bei Melnik nennen, letzterer ein Passionsaltar, während sonst in süddeutschen Gegenden die Scenen der Leidensgeschichte seltner vorkommen als in Norddeutschland. Verwandter Richtung gehört die lebensgrosse Gruppe in der Kirche zu Graupen, welche den gemarterten Christus, von wüthenden Volksmassen umtobt, mit erschütternder Kraft darstellt. In Mähren arbeitete 1515 ein Meister *Andreas Morgenstern* aus Böhmen einen Altar für die Kirche zu Adamsthal.

Siebenbürgen und Ungarn.

Die Vorliebe für diese Kunstgattung verbreitete sich damals genau so weit als der Einfluss deutscher Kunst reichte. So finden wir denn selbst in Siebenbürgen einen Schnitzaltar vom Anfange des 16. Jahrhunderts in der Kirche zu Radeln, Bezirk von Schässburg. Ganz besonders reich an solchen Prachtwerken sind die Kirchen in Oberungarn, in der Zips, die wie die meisten Gebirgsländer diesen Kunstzweig pflegte. Hier enthalten viele Kirchen eine ganze Anzahl solcher Flügelaltäre, unter denen mehrere von höherem künstlerischen Werthe zu sein scheinen. Sechs Altäre dieser Art besitzt allein die Jakobskirche in Leutschau**). Eben so viele die Pfarrkirche zu Bartfeld***), darunter einer vom Jahre 1505; andere in der Elisabethkirche zu Kaschau und in der Kirche zu Georgenberg. Diese Gegenden, damals unter polnischer Herrschaft, haben ihren Kunstmittelpunkt wohl ohne Zweifel in Krakau gehabt, und dort werden wir nun einen der namhaftesten Meister deutscher Holzschnitzerei, aus dessen Schule jene oberungarischen Werke wahrscheinlich hervorgegangen sind, aufzusuchen haben.

Veit Stoss.

Es ist *Veit Stoss*, über dessen Geburtsort, ja über dessen Namen sogar ein noch immer nicht zum Abschluss gekommener Streit geführt wird. Die Polen nennen ihn *Wit Strosz* und behaupten, er sei zu Krakau geboren†). Dagegen ist neuerdings geltend gemacht worden, dass Veit aus Nürnberg stamme, da er im Jahre 1477 sein dortiges Bürgerrecht aufgegeben habe und nach Krakau gegangen sei††). Im Jahre 1496 kehrte

*) Zwei Statuen in stylgetreuer Abb. in den Oesterr. Denkm. (Stuttgart) II. Taf. 36.

**) Vergl. den ausführlichen Bericht von *W. Merklas* in den Mitth. der Oesterr. Centr.-Comm. 1860 S. 277 ff. und die Abb. auf Taf. 8 und 9.

***) Ueber diese berichtete ebenda 1858 S. 253 ff. *J. von Lepkowski.*

†) In einem Schreiben an den Nürnberger Rath unterzeichnet er selbst als „*Feyt Stwoss*". Neudörfer (S. 25) nennt ihn von Krakau gebürtig.

††) Durch *J. Baader* in den Beitr. zur Kunstg. Nürnb. II S. 44 ff. Vergl I. 14 ff.

er von dort in seine Vaterstadt zurück, wobei er für seine Wiederaufnahme drei Gulden zahlte. Wenn Stoss bei seinem Weggehen von Nürnberg etwa vierzig Jahre zählte, was zu vermuthen steht, da er schon weit berühmt sein musste, um einen Ruf nach Krakau zu bekommen, so wird er um 1438 geboren und vielleicht ein Sohn des Gürtlers Michel Stoss sein, der 1415 als Bürger in Nürnberg aufgenommen wurde. Aus seinem späteren Leben wissen wir, dass er dem Ehrbaren Rath der Stadt Nürnberg viel Noth und Sorgen machte. In einem Dekrete wird er ein „irrig und geschreyig man" genannt; in einem andern ein „unruwiger hayloser Burger, der Einem Erbern Rat vnd gemainer Statt vil unuw gemacht." Er hatte nämlich eine Schuldverschreibung gefälscht und darauf hin einen ungerechten Prozess gegen einen Mitbürger begonnen. Seines Verbrechens überführt, sollte er nach dem Gesetze den Tod erleiden; aber auf vielseitige Fürbitten begnadigte ihn der Rath und liess ihn nur brandmarken. Der Henker musste ihm beide Backen mit einem glühenden Eisen durchbohren. Ganz dasselbe Verbrechen einer Fälschung hatte Veit's Kunstgenosse Alessandro Leopardo in Venedig begangen, um sich von einer drückenden Schuldforderung loszumachen. Er wurde aber, laut Beschluss vom 9. August 1487, nur aus Venedig verbannt, und die Ausführung dieses Urtheils ward sogar verschoben und schliesslich, wie es scheint, ganz unterlassen, damit der Künstler das Reiterstandbild Colleoni's vollende*). Veit Stoss aber liess es bei dem einmal begangenen Verbrechen nicht bewenden. Er brach der Stadt den geleisteten Schwur, floh zu ihren Feinden, zettelte ihr allerlei verdriessliche Händel an, kehrte dann aber zurück und musste sich eine Gefängnissstrafe und andere Beschränkungen gefallen lassen. Er starb 1533 im höchsten Alter, wie es heisst erblindet.

Stoss' Kunstwerke.

Dieser heillose, unruhige Bürger, dieser Meineidige und Fälscher ist nun, zum Trotz allen Denen, die nur aus persönlichen Erlebnissen der Künstler oder Dichter deren Werke erklären und construiren möchten, einer der innigsten, zartesten Bildschnitzer, in dessen Werken die jungfräuliche Reinheit der Madonna und andrer Heiligen verherrlicht wird wie durch wenige Meister der Zeit. Die Reihe seiner bekannten Werke beginnt mit dem grossen Hochaltar der Frauenkirche zu Krakau, den er von 1472—84 fertigte. Der Schrein enthält in kolossalen Figuren die Krönung Mariä, eine grossartige Composition; die Flügel sind mit Reliefs aus dem Leben der Jungfrau und ihres Sohnes bedeckt. Darauf folgt 1492 das Grabmal des Königs Kasimir IV. in der Kreuzkapelle der

In Krakau.

*) Das Nähere bei *Mothes*, Gesch. d. Bauk. in Venedig II. 147.

Kathedrale: ein Werk von ernster Pracht und feierlicher Anordnung, ganz in rothem Tatramarmor ausgeführt*). Auf dem Sarkophage ruht die Gestalt des Königs im reichen Krönungsornat, mit Krone und Scepter; die mageren greisenhaften Züge sind von entschiedenem Portraitausdruck. Die Seiten des Sarkophags zeigen kleine Figuren, welche paarweise ein Wappen umgeben. Es sind die verschiedenen Stände, die mit lebhaften Gebärden des Schmerzes den Tod des Herrschers beklagen. Ueber dem Grabmal erhebt sich auf acht schlanken Marmorsäulen, deren Kapitäle mit beziehungsreichen biblischen Darstellungen in zierlichen Figürchen bedeckt sind, ein gothischer Baldachin von flachen sich kreuzenden und mit Krabben besetzten Schweifbögen. Als Verfertiger der Kapitälsculpturen nennt sich ein Schüler des Veit Stoss, *Jörg Hueber*. Das ganze Denkmal ist bei allem Reichthum von würdevoller Einfachheit.

Jörg Hueber.

Als Holzschnitzer bewährte sich Veit Stoss sodann wieder 1495 durch die Rathsherrnstühle im Chor der Frauenkirche. Dass der fleissige Meister ausser diesen Werken mit seiner zahlreichen Werkstatt gewiss in oder um Krakau noch Manches ausgeführt hat, lässt sich vermuthen. Wie weit seine Arbeiten verbreitet waren, geht daraus hervor, dass nach seinem Tode die Testaments-Exekutoren eigene Boten nach Polen, Böhmen, Ungarn und Siebenbürgen schickten, entweder um Forderungen einzutreiben oder nach seinen Waaren zu sehen**). Ebenso bezog er fleissig die Messen von Süd- und Mitteldeutschland, um mit seinen Erzeugnissen Handel zu treiben, so gut wie Dürers Frau, die genaue Rechenmeisterin Agnes, an Jahrmärkten die Stiche und Holzschnitte ihres Mannes öffentlich feil bot. Während aber Dürer es mit allen seinen Werken äusserst gewissenhaft nahm, fassten die meisten seiner Kunstgenossen ihr Gewerbe oft ziemlich handwerksmässig auf und liessen manche geistlose oder gar rohe Gesellenarbeit unbekümmert unter ihrem Namen in die Welt gehen. Unter diesen Voraussetzungen muss man überall eine scharfe Revision dessen vornehmen, was unter berühmten Meisternamen eine oft unerfreuliche Dutzendarbeit birgt. In solchem Sinne wären auch die Schnitzarbeiten in und um Krakau einer strengen Sichtung zu unterwerfen***).

Stoss in Nürnberg.

Als Veit Stoss im Jahre 1496 nach Nürnberg zurückkehrte, fand er

*) Eine genaue Beschreibung giebt *J. von Lepkowski* in den Mitth. der Centr. Comm. 1860. S. 296 ff. Abb. in *E. Förster's* Denkm. VI.

**) *J. Baader*, a. a. O. II. S. 46.

***) Die dahin zielende Arbeit des Herrn *von Lepkowski* in der Krakauer Zeitung 1857 Nr. 128 bis 134 ist mir leider nicht zu Gesicht gekommen.

dort ein Kunstleben, wie es keine deutsche Stadt später oder früher in ähnlicher Fülle und Gesundheit gesehen hat. Adam Krafft stand auf der Höhe seines Schaffens; Dürer und Peter Vischer begannen ihre schönste Blüthezeit, und neben diesen Jüngern war der alte Wohlgemuth an der Spitze einer grossen Werkstatt noch immer unermüdlich mit Malen und Bildschnitzen geschäftig. Zu den frühesten Arbeiten, die Veit Stoss in Nürnberg hervorgebracht, zähle ich das edle Flachrelief der Krönung Mariä durch Christus und Gottvater, jetzt in der Burgkapelle aufbe-

Krönung Mariä.

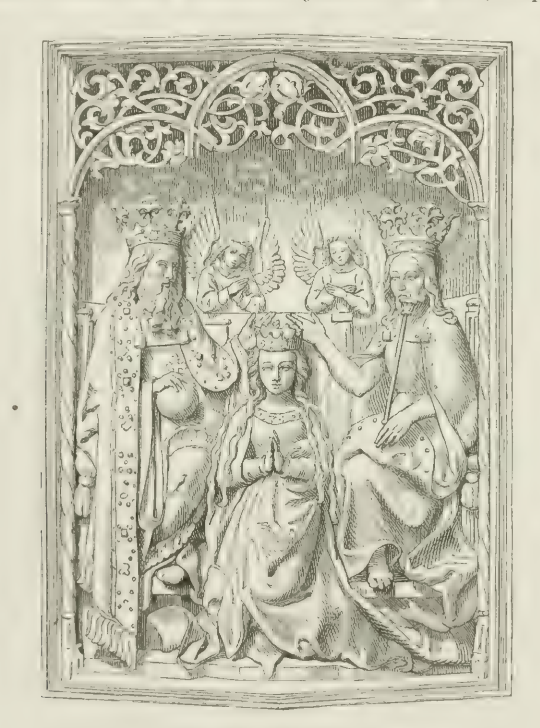


Fig. 168. Relief von Veit Stoss. Nürnberg.

wahrt (Fig. 168). Die Composition ist klar angeordnet, der Reliefstyl mit Geschick gehandhabt, die Ausführung von meisterlicher Vollendung. Wohl sind die Körper etwas mager, aber von feiner Formbezeichnung, wohl ist die Haltung namentlich bei Christus etwas gezwungen, wohl beeinträchtigt ein krauser Faltenwurf die Einfachheit der Anlage: aber ein Geist liebenswürdiger Reinheit und Milde waltet in der Scene, die eher etwas still Gemüthliches als etwas Feierliches hat. Die Madonna ist ein ächter Typus der lieblichen und feinen, wenn auch keineswegs poetischen

oder durchgeistigten Frauenköpfe des Meisters. Christus hat einen unbedeutenden Ausdruck, aber in dem prächtigen Kopfe Gottvaters ist, wenn auch nicht gewaltige Kraft, so doch milde, väterliche Würde.

Madonna der Frauenkirche.

Vom Jahre 1504 ist sodann in der Frauenkirche die grosse Madonnenstatue auf dem Altar des rechten Seitenschiffes*). Hier erhebt sich der Meister zu freier Grossartigkeit des Styles; Gewand und Gestalt sind trefflich entwickelt, wenngleich die Falten mehrfach an scharfen Brüchen leiden; im Kopfe herrscht königliche Anmuth. Zurückgeneigt, hält sie mit reizender Handbewegung das Kind, das nackt in muthwilliger Bewegung sich vorwärts drängt. Nur der Kopf des Christkindes ist minder gelungen. Das Hauptwerk des Meisters ist aber der Englische Gruss der Lorenzkirche, von dem Patrizier Anton Tucher 1518 gestiftet. In der Mitte des Chores hängt das kolossale Werk vom Gewölbe herab. Die Begrüssung des Engels hat etwas Stürmisches. Wie im Fluge rauscht er heran, dass die Gewänder, stark bewegt, ihn umwogen und die Gestalt in den grossen Bauschfalten fast verschwindet. Maria ist voll königlicher Hoheit, doch bleibt ihre Bewegung etwas gebunden. Die eine Hand legt sie auf die Brust, mit der andern, die das Gebetbuch hält, deckt sie etwas wunderlich den Schooss. Doch ruht majestätische Anmuth auf der Gestalt. Rings ist ein Kranz von Medaillons angebracht, die sieben Freuden Mariä in Flachreliefs enthaltend. Hier begegnen wir wieder dem ächt plastischen Sinn des Meisters. Die Compositionen können nicht klarer, sprechender, die Bedingungen des Reliefstyles nicht schöner eingehalten sein. Dabei waltet hier ganz die milde Lieblichkeit seiner Frauenköpfe. Sieht man von den Unarten des Faltenwurfes ab, die er mit den meisten Zeitgenossen theilt, so lässt sich nicht Vieles aus der Epoche finden, das an einfacher Schönheit diesen Arbeiten gleich stände.

Englischer Gruss.

In diesen Nürnberger Schöpfungen hat Veit Stoss die Schnitzkunst von der immerhin stark beschränkten, eingeengten Stellung, die sie bis dahin bei der Ausschmückung der Altäre einnahm, erlöst, sie ganz auf sich selbst gestellt und dadurch erst ihr einen wahrhaft plastischen Styl, sowohl für die Freistatue, als das Relief erobert. Seine besten Arbeiten zeigen nur in einer gewissen einseitigen Körperbildung und in der unruhigen Gewandung, von der er sich nicht loszumachen wusste, ihre zeitliche Befangenheit: in allem Uebrigen haben sie eine unvergängliche Geltung. Nur von ihm kann daher auch die berühmte Rosenkranztafel in der Burgkapelle sein, die sich ehemals in der Frauenkirche befand. In der

Rosenkranztafel.

*) Für die gesammte Nürnberger Kunst giebt sehr werthvolle Notizen *R. v. Rettberg*. Nürnberg's Kunstleben. Stuttgart 1854.

Mitte einer sieben Fuss hohen und fünf Fuss breiten Tafel ist ein Kranz von wirklichen Rosen im Relief angebracht, der mehr als die obere Hälfte der Tafel umfasst. Er wird in vier Reihen von kleinen Brustbildern ausgefüllt, die sich um ein Antoniuskreuz vertheilen. Oben Gottvater mit der Taube des h. Geistes, umgeben von Maria mit dem Kinde und von Engeln; dann Patriarchen und Propheten, Apostel, Kirchenväter, Märtyrer, zuletzt weibliche Heilige, unter denen Anna mit der kleinen Maria und dem Christkind auf den Armen nicht fehlt. Was unten noch von der Tafel übrig ist, wird durch eine dem Raume geistreich angepasste, höchst lebendige Darstellung des jüngsten Gerichtes ausgefüllt. Ausserdem besteht aber der ganze Rand der Tafel aus einer Fülle von kleinen Reliefs. Oben sind in einem Streifen die Brustbilder von zwölf Heiligen angebracht. Die übrigen drei Seiten werden von 23 kleinen Feldern mit miniaturartig ausgeführten Scenen gebildet, welche die Geschichte der Menschheit und ihrer Erlösung von der Erschaffung der Eva bis zur Himmelfahrt Christi und Mariä schildern. Nichts geht an Feinheit und Zierlichkeit über diese Darstellungen. Wenig Werke erreichen aber auch die lebensvolle Kraft der Erzählung, die sich selbst den tragischen Katastrophen gewachsen zeigt. Als Muster dramatischer Schilderung sind die Vertreibung aus dem Paradiese, Kains Brudermord, die Geisselung Christi zu bezeichnen. Dagegen ist z. B. Isaaks Opferung minder gelungen, weil Abraham etwas apathisch, wie das zuweilen den Stossischen Gestalten begegnet, aus dem Bilde herausschaut. Dazu kommt eine Klarheit des Reliefstyles, eine geistreiche Beweglichkeit der Composition, die lebhaft an jene Bildwerke des englischen Grusses erinnern. Für Veit Stoss zeugt auch Vieles in der Bildung der bärtigen Männerköpfe und der feinen Frauengesichter. Für ihn ferner die eigenthümliche Art in der Behandlung des Nackten, namentlich bei dem thronenden Weltrichter die rundliche (nichts weniger als schöne oder normale) Form des Brustkastens. Auch die Gewandung entspricht im Ganzen seinem Style, obwohl sie klarer und einfacher ist, als sonst an seinen Nürnberger Arbeiten. Diese Abweichungen erkläre ich mir daraus, dass ich die Rosenkranztafel als eins seiner frühesten dortigen Werke betrachte; geschaffen, noch ehe der daselbst herrschende krause Faltenstyl ihm zur Gewohnheit geworden war; geschaffen im Wetteifer mit den ergreifenden Werken Adam Kraffts; geschaffen endlich, um in Fülle der Gedanken, Anmuth der Form und Meisterschaft zartester Ausführung den Nürnberger Mitbürgern eine Probe von der Triftigkeit seines Krakauer Ruhmes zu geben.

Altar im Johanniskirchlein.

Ein späteres Werk des Meisters ist vielleicht der Hauptaltar des Johanniskirchleins. Er enthält in bemaltem Schnitzwerk die fast

lebensgrossen Statuen der Maria mit dem Kinde und der beiden Johannes. Die Köpfe sind von feiner Form, nur der Madonnenkopf ist etwas leer und gross, eine kalte Schönheit: doch so, dass man ihn dem Veit Stoss wohl zutrauen kann, da in seinen früheren Werken die Keime zu solcher Entwicklung wohl vorhanden sind. Die Gewänder, etwas bauschig, aber grossartig entworfen, scheinen mir von seiner Art. Das Kind ist naiv und lebendig an einer Traube naschend dargestellt. Die beiden Heiligen sind etwas conventionell in der zurückgebogenen Haltung, besonders Johannes der Täufer; ganz fein belebt die Hände. (Die in der Nähe stehende Statue des Dionysius ist ein gediegenes Werk von vollkommen durchgeführter Gewandung, der Kopf von milder Wehmuth umflort. Es schien mir von anderer, aber nicht minder trefflicher Hand.)

Andere Arbeiten.

Am meisten dem Veit Stoss verwandt in den Vorzügen, aber auch in den Mängeln des Styles scheint mir in einer Kapelle der Aegidienkirche das Flachrelief eines englischen Grusses: der Engel recht schön, die Hände fein, nur die Madonna etwas steif. Ebenfalls seiner Art entsprechend in der Jakobskirche, die ein ganzes Museum von Nürnberger Holz- und Steinsculpturen ist, ein Altar mit der Freigruppe der h. Anna, welche das Christuskind auf dem Schoosse und die neben ihr stehende Maria im Arme hält. Diese faltet fromm die Hände und blickt mit dem schönen Ovalköpfchen etwas theilnahmlos aus dem Bilde heraus. Köstliches Lockenhaar fliesst über ihre Schultern herab, die Gewandung ist schwungvoll geworfen; nur Haltung und Ausdruck der h. Anna sind nicht sehr gelungen, und die Gruppe hat kein schönes Gleichgewicht. Da aber Veit Stoss ein Meister in der Anordnung ist, so dürfte hier keins seiner eigenen Werke, sondern die Arbeit eines unter seinem Einfluss stehenden Künstlers anzunehmen sein. Neben diesem Altare ist auf zwei Konsolen die Heimsuchung durch die Einzelgestalten der Maria und Elisabeth dargestellt. Die Elisabeth ist von geringerem Werthe, die Maria dagegen in dem hastigen Schreiten, dem kühnen Schwung des wehenden Gewandes und der edlen Schönheit des feinen Ovalkopfes ein ächter Gedanke des Meisters. Endlich tragen das volle Gepräge seines Geistes und seiner Hand zwei Relieftafeln der Verkündigung und Beschneidung im Besitze des Herrn Bruno Lindner in Leipzig. Sie stehen der Krönung Mariä auf der Burg im Styl am nächsten. Eine ähnliche und nicht minder werthvolle Krönung der Jungfrau, von durchaus gleicher Anordnung wie jene, findet sich im Chorumgang der oberen Pfarrkirche zu Bamberg. Dagegen wird das grosse Kruzifix mit Maria und Johannes auf dem Hochaltar von S. Sebald aus dem Jahre 1526, welches man als das letzte Werk von Veit Stoss bezeichnet, schwerlich von dem damals etwa 88jäh-

rigen Meister gearbeitet worden sein, obwohl seine Richtung sich daran zu erkennen giebt, und Neudörffer es ihm zuschreibt. Der Körper Christi ist vortrefflich durchgebildet, der Kopf, so weit man urtheilen kann, edel. Johannes ist mit der sanften Neigung des Hauptes ausdrucksvoll charakterisirt, auch die Gestalt, trotz bauschender Faltenmassen, deutlich bezeichnet. Nur Maria's Gewand ist ganz knitterig, und ihr Gesicht keineswegs edel. — Ob endlich von den lebensgrossen Bildern Adams und Eva's, die der Meister für den König von Portugal gearbeitet, noch Etwas vorhanden, wissen wir nicht. Neudörffer rühmt, sie seien „solcher Gestalt und Ansehens, als wären sie lebendig, davor sich einer entsetzet, so man sie betrachtet und beschauet." —

Nürnberg's Holzsculptur vor Stoss.

Wir müssen nun beträchtlich zurückgreifen, um ein vollständiges Bild von der Entwicklung der Nürnberger Holzsculptur zu gewinnen. Denn als Stoss 1496 dorthin kam, hatte die Auffassung der neuen Zeit sich schon seit geraumer Zeit Bahn gebrochen und eine Reihe von Werken hervorgebracht, deren Urheber, obwohl sie uns dem Namen nach unbekannt sind, alle Beachtung verdienen. An einigen Arbeiten, die bald nach 1450 fallen mögen, kann man den Uebergang aus der Behandlung des Mittelalters in die der neuern Zeit nachweisen. In der Sebaldskirche steht an einem Chorpfeiler ein grosses bemaltes Hochreliefbild der Himmelskönigin. Sie hält in zierlichem Ungeschick auf beiden Armen den derben Jungen, der sich ungebärdig streckt und sträubt und mit einer Birne spielt. Zwei kleine Engel strengen sich auf's Aeusserste an, ihr die Krone auf's Haupt zu drücken, indess zwei andere zu ihren Füssen die Mondsichel halten, auf welcher sie steht. Während nun das starke Einbiegen der Gestalt, die unter einer Masse prachtvoll fliessender, noch in gothischem Schwunge geworfener Falten fast verschwindet und unverhältnissmässig schwer erscheint, noch an die frühere Epoche erinnert, ist das etwas leer lächelnde Gesicht mit der breiten Stirn durchaus individuell, wenngleich noch ohne portraitartige Schärfe. — An einem anderen Altar derselben Kirche sieht man in zierlicher vergoldeter und bemalter Schnitzarbeit die Maria mit der h. Anna, zwischen ihnen das Christuskind, auf einer Bank zusammensitzen. Die Grossmutter liest eifrig aus einem Gebetbuche vor, aber der Kleine greift lebhaft nach der Kugel, welche Maria in der Hand hält. Es ist ein liebenswürdiges Werk von runden, weichen Formen und bezeichnet ebenfalls den Uebergang von der gothischen Kunst zur neueren Auffassung, und zwar auf noch etwas früherer Stufe. Geringer sind die vier Heiligen, die hinter der Hauptgruppe stehen.

Michael Wohlgemuth.

Der entschiedene Umschwung in den Realismus scheint in Nürnberg gegen 1470 eingetreten zu sein. Unter den thätigsten Meistern ist Dürers

Lehrer *Michael Wohlgemuth* (1434—1519) zu nennen. Zwar kennen wir ihn nur als Maler, aber da die meisten seiner grossen Altarwerke aus Schnitzereien und Gemälden zusammengesetzt sind, und er bei mehreren als Unternehmer der ganzen Arbeit auftritt, so muss er auch für die Bildwerke mindestens die Oberleitung, wenn nicht vielleicht selbst die Ausführung übernommen haben. Vieles in seinen Werken zeigt rohe Gesellenhand, wie er denn mit einer zahlreichen Werkstatt förmlich fabrikmässig die Herstellung solcher umfangreichen Arbeiten betrieb. In welcher Weise es dabei gelegentlich herging, erfahren wir aus dem Contrakt, den Wohlgemuth 1507 mit dem Rath von Schwabach wegen eines Altares abschloss. Es wird darin ausdrücklich bestimmt: „wo die Tafel an einem oder mer Orten vngestalt wurd," solle er so lange daran ändern, bis eine von beiden Theilen ernannte Commission sie für „wolgestalt" erkläre; „wo aber die Tafel dermassen also grossen vngestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er solich Tafeln selbs behalten vnd das gegeben gelt on abgang vnd schaden wiedergeben." Bemerkenswerth ist übrigens, dass auch bei den Hauptwerken Wohlgemuths die Sculpturen an künstlerischem Werth die Gemälde übertreffen.

Kreuzkapelle zu Nürnberg.

Zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehört der seinem Style nach um 1470 entstandene Hauptaltar der Hallerschen Kreuzkapelle vor Nürnberg, das grossartigste Altarwerk, welches die Stadt noch bewahrt. Im Schreine sieht man als lebensgrosse Freigruppe die Beweinung Christi. Der todte Körper ist von edlem Ausdruck und dabei vortrefflich gelegt, ohne Härte und Unschönheit. Maria weint, über sein Antlitz niedergebeugt und ihn unter dem Arme haltend. Maria Jakobi ergreift voll Zartheit den anderen Arm, während zu seinen Füssen hingeschmiegt Magdalena in Thränen ausbricht und leise den Körper mit dem Bahrtuch bedeckt. Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathia, prächtige Charaktergestalten, stehen dahinter. Eine vierte Figur ist verschwunden. Bezeichnend für die Zeit erscheint besonders die massvolle Klarheit der Gewandbehandlung, welche die völlige Entwicklung der Körperform und die Schönheit der weiblichen Köpfe noch mehr hervortreten lässt.

Altar zu Zwickau.

An dem Altar der Frauenkirche zu Zwickau*), der 1479 an Wohlgemuth verdungen wurde, sieht man im Innern die Madonna, umgeben von acht anderen weiblichen Heiligen: grosse bemalte und vergoldete Statuen von angenehmem Ausdruck. Auch jener Altar in der Kirche zu

Schwabach.

Schwabach vom Jahre 1507, der unter so eigenthümlichen Contrakt-

*) Vergl. die eingehende Beschreibung und Würdigung in *Waagen's* Kunstw. in Deutschl. I. S. 63 ff.

bedingungen zu Stande kam, enthält im Schrein sowie an den Innenseiten der Flügel Schnitzwerke. Ebenso in der Kirche des Klosters Heilsbronn bei Nürnberg der prächtige Altar, den man dem Wohlgemuth zuschreibt*). Endlich ist hier vielleicht auch das Schnitzwerk des grossen Altars der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg zu nennen, das mit den Gemälden eine der ausführlichsten Darstellungen des Lebens und Leidens Christi ausmacht.

Heilsbronn.

Den grossen Schüler Wohlgemuths, *Albrecht Dürer* (1471—1528), haben wir hier zunächst wegen des in Holz geschnitzten Altarschreines

Albrecht Dürer.



Fig. 169. Nach einem Dürer'schen Schnitzwerk.

(1511) in der Kapelle des Landauer Klosters zu nennen. Der Rahmen,

*) Ueber beide und die übrigen daselbst befindlichen Werke vergl. *Waagen* a. a. O. 294 ff. u. 303 ff.

der ehemals das Dürer'sche Dreifaltigkeitsbild enthielt, ist in feinen Renaissanceformen, in welche sich noch Gothisches zierlich mischt, ausgeführt. Das Bogenfeld wird von einem Holzrelief des Weltrichters mit Maria und Johannes ausgefüllt. Maria betet, still in sich versunken; Johannes fleht innig nach oben gewendet. Christus, der auf dem Regenbogen thront, macht nach der linken Seite eine herrlich machtvolle Bewegung des Abweisens, während die Rechte segnend sich ausstreckt. Dies Werk athmet so sehr die Grösse, Feierlichkeit und Tiefe Dürer'schen Geistes, dass er gewiss als geistiger Urheber desselben betrachtet werden muss. Sodann aber hat der vielseitige Meister wiederholt kleine Kunstwerke in Buchs geschnitzt oder in Speckstein geschnitten. Von ersterer Art ist eine Statuette der Maria als Himmelskönigin vom Jahre 1513, ehemals in Boisserée'schem Besitz, von deren Grossartigkeit unsere Abbildung (Fig. 169) eine ungefähre Vorstellung giebt. Die Sammlung zu Gotha bewahrt die ebenfalls vorzüglichen Statuetten von Adam und Eva; das Museum in Braunschweig ein geistreiches in Speckstein geschnittenes Hochrelief mit der Predigt des Johannes. Ein ähnliches Werk von hohem Werth ist die im Britischen Museum zu London in der Kupferstichsammlung vorhandene Darstellung der Geburt des Johannes, vom Jahre 1510, offenbar ein Seitenstück des Braunschweiger Reliefs: Beide von wunderbarer Feinheit der Ausführung bei grösster Lebendigkeit der Erzählung*).

Andere Schnitzwerke zu Nürnberg. In S. Jakob.

Kehren wir nun nach Nürnberg zurück, um eine Uebersicht über die werthvollsten Schnitzereien zu halten, von deren Meistern uns keine Nachrichten vorliegen. Mehrere vorzügliche Werke besitzt die Jakobskirche. Vor Allem eine Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi**), schön aufgebaut, von klarer Entwicklung der Form und tiefem Ausdruck. Eben so gut componirt ist eine Gruppe, wo der sinkende Christusleichnam von Maria und Johannes aufgefangen wird; nur waltet hier ein harter Realismus, der besonders in den Köpfen unerfreulich wirkt. Dagegen zählt eine sitzende Madonna zu den reinsten Schöpfungen dieser Zeit. Vielleicht gehörte sie ursprünglich zu einer Gruppe der Anbetung der Könige, denn sie führt dem Christkinde das Händchen zum Segnen. In der Linken hält der Kleine die Weltkugel; Maria mit der Krone auf dem Haupte erinnert in der lieblichen Form des Gesichtes, in der Zeichnung der Hände und der Gewandung am meisten an die Madonnen Adam Kraffts. Auch die schöne Linienführung im Aufbau dieses kleinen Meister-

*) Letzteres sehr gut abgeb. bei *E. Förster*, Denkm. Bd. VII.

**) Gut abgeb. bei *Rettberg* S. 74.

werkes ist seiner würdig. — Einen Künstler der Stoss'schen Richtung glaube ich dagegen in dem Altar zu erkennen, welcher Maria mit der h. Walburgis und einem h. Bischof in Rundfiguren enthält. Die Behandlung ist tüchtig, der Kopf der Maria schön entwickelt; dagegen lässt der Künstler, um ein Motiv der Drapirung zu gewinnen, sie mit der linken Hand, die eigentlich das Kind halten sollte, ziemlich ungeschickt nach dem Mantel greifen. — Derselben Richtung gehört ein anderer Altar an, welcher die Madonna zwischen dem h. Sebastian und Bartholomäus auf den Flügeln, sodann in Flachreliefs die h. Erasmus und Barbara, Martin und Katharina enthält. Die Arbeit ist tüchtig aber handwerklich, ohne tiefere Empfindung, die Flachreliefs sind von schwächerer Hand. Werthvoller sind die etwas älteren, stark naturalistischen aber ausdrucksvollen Figuren der Altarstaffel, etwa von 1470, welche den von den drei Frauen betrauerten Christusleichnam darstellen. Endlich ist ein sehr schöner Schnitzaltar zu erwähnen, dessen Aussenseiten mit schlechten Gemälden in der Weise Schäuffeleins vom Jahre 1516 bedeckt sind. Dagegen zeigen die vier in ziemlich flachem Relief ausgeführten und sehr gut polychromirten Heiligengestalten des Innern, S. Anna mit dem Christkinde, welches von der neben ihr stehenden Maria angebetet wird, die h. Genovefa, Margaretha und Helena darstellend, die Hand eines vorzüglichen Meisters. Der Faltenwurf ist grossartig, obwohl etwas gebrochen, die Behandlung des Reliefs zeugt von gutem Verständniss der Perspektive, die ovalen Köpfchen sind voll Liebreiz. Auch die Miniaturfigürchen einer Geburt des Johannes an der Altarstaffel haben viel naive Anmuth.

In S. Clara.

Einen bedeutenden Meister lernt man in den Statuen eines Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und der am Kreuzesstamm niedergesunkenen Magdalena kennen, die über dem Chorbogen von S. Clara angebracht sind. Der prächtige Fluss der Gewänder, die edle Durchbildung des Christuskörpers zeugen von reinem Geschmack. Die Köpfe kann man nicht beurtheilen, so abscheulich sind sie neuerdings durch Uebermalung entstellt worden. In der Euchariuskapelle bei der Aegidienkirche weist ein grosses Schnitzwerk der Vermählung der h. Katharina (die Madonna, eine herrliche Gestalt in grossartigem Gewande) auf einen Künstler der Stossischen Richtung. Anziehend ist der kleine Christus, der in naiver Unbehülflichkeit auf dem Schooss der Mutter steht, um der Katharina den Ring zu reichen. Nur die Köpfe sind durchweg zu gross, Maria's Gesicht obendrein gar zu gleichgültig. — In der Frauenkirche wird das über dem Bogen des Hauptportals im Innern angebrachte Relief einer Kreuzschleppung und Grablegung mit Unrecht Veit Stoss beigelegt. Die erstere Composition ist eins der lehrreichen Beispiele von der Verirrung ins

S. Aegidien.

Frauenkirche.

Wilde, Wirre und Hässliche; bei der Grablegung ist Christus selbst zwar unedel, aber die Gruppe der Jünger und Frauen in ihrer Trauer sehr schön bewegt. Auf Stossische Schule deutet dagegen das treffliche Schnitzwerk an einem Altar in einer südlichen Kapelle von S. Lorenz, die beiden Statuen der Magdalena und Margaretha, sowie an den Flügeln die Reliefgestalten eines Bischofs und des h. Matthäus enthaltend. In derselben Kirche sieht man noch mehrere Altäre mit Schnitzwerken dieser Zeit von einer mehr handwerklichen Tüchtigkeit. Ebenfalls nur untergeordnet ist die würdelose Auferstehung Christi, obwohl technisch gut durchgeführt, in der Holzschuher-Kapelle auf dem Johanniskirchhof. Ganz gewöhnlich und untergeordnet der Hauptaltar in der Imhoff'schen Kapelle auf dem Rochuskirchhofe. Recht fein und liebenswürdig dagegen die Schnitzwerke des Rosenkranzaltars derselben Kapelle, dessen Gemälde den Namen Burgkmaiers und die Jahreszahl 1522 tragen. — Fast alle Werke dieser Zeit überragt aber die berühmte und durch Abgüsse überall bekannte betende Maria in der Kapelle des Landauerklosters, jetzt zur Kunstschule gehörig. Sie stammt von Gnadenberg in der Pfalz und scheint mit einem nicht mehr nachzuweisenden Johannes zur Seite eines Cruzifixes gestanden zu haben. Darauf deutet die Haltung des Kopfes, darauf die schönen schmerzlich gerungenen Hände. An Feinheit der Bewegung, Adel der Form und Reinheit der Gewandbehandlung steht dies Werk so einzig in seiner Zeit da, dass es bis jetzt unmöglich war, es auf einen bestimmten Meister zurückzuführen. Für deutschen Ursprung zeugt schon die bescheidene Innigkeit, mit welcher der Schmerz ohne das mindeste Pathos sich ausspricht. In dieser Hinsicht vermisst man sogar in den lieblichen Zügen jenen schärferen Accent des Leidens, den man bei einer Schmerzensmutter unter dem Kreuzesstamm erwarten sollte.

S. Lorenz. Holzschuher-Kapelle. Imhoff-Kapelle. Madonna im Landauer Kloster.

Bamberg.

Einflüssen der Nürnbergischen Schule begegnet man in vielen Bezirken des übrigen Deutschlands, da keine Stadt nur entfernt an Thätigkeit auf diesem Felde sich mit Nürnberg messen konnte. So sieht man in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg ein bemaltes und vergoldetes Relief der Auferstehung und Krönung Mariä, das in der anmuthigen Madonna und den energisch lebendigen Gestalten der Apostel, die das Grab umknieen, unverkennbar auf nürnbergische Abstammung hinweist. Weiter scheint die Thätigkeit der Schule sich über Thüringen und Sachsen ausgebreitet zu haben.

Marburg.

Einen vorzüglichen Meister, der wohl der schwäbischen Schule am nächsten verwandt erscheint, lernt man in den vier zu gleicher Zeit (um 1512 und 1514) errichteten Altären im Querschiff der Elisabethkirche zu Marburg kennen. Die im südlichen Arme enthalten die Legenden der

heiligen Martin und Georg, sowie Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers; von den nördlichen ist der eine der h. Elisabeth gewidmet, während der andere eine Darstellung der „heiligen Sippschaft" umfasst*). Hier herrscht eine Reinheit des Gefühles, ein Adel, namentlich in den weich fliessenden Gewändern, dass man wieder erkennt, wie wenig damals den deutschen Meistern bisweilen an der höchsten Vollendung fehlte.

Werke am Niederrhein

Eine selbständige Auffassung treffen wir sodann am Niederrhein. Doch tritt hier die Plastik so sehr hinter die Malerei zurück, wird gleich dieser so vollständig von dem herben Realismus der spätern Eyckischen Nachfolger bedingt, dass von einer erfreulichern Entwicklung der Holz-



Fig. 170. Altar von Pfalzel. Ambraser Sammlung in Wien.

sculptur nicht die Rede sein kann. Dazu kommt, dass die Schnitzarbeit sich von den Altarwerken nicht zu emanzipiren vermag und selbst in diesen hier weit mehr ins malerische Extrem verfällt, als dies anderwärts geschah. Die rheinischen Altäre verschmähen in der Regel die grössere

*) Abgeb. in *E. Förster's* Denkm. Bildn. I.

Freisculptur und überfüllen auch den Mittelschrein am liebsten mit jenen vertieften, rein malerischen Darstellungen heiliger Geschichten, die wir schon kennen lernten. Mehr als anderswo sind hier die Scenen der Passion beliebt, deren eckige, übertriebene Schilderungen der Sculptur dieser Zeit weit mehr Anlass zur Entfaltung ihrer Schwächen, als zum Geltendmachen ihrer Vorzüge geben. Wir können uns hier um so kürzer fassen, da es an eingehenden Schilderungen und Veröffentlichungen dieser Denkmäler-Gruppe nicht fehlt*). Zu den tüchtigsten Werken gehören die Altäre im Dom und in der Marienkirche zu Frankfurt a. M.; ferner der in die Ambrasersammlung nach Wien gelangte Altar der Kirche zu Pfalzel, mit Passionsscenen (Fig. 170); die Altäre in der Martinskirche zu Münster-Maifeld, zu Adenau, die ziemlich späten zu Euskirchen und Zülpich; ferner ein Altar in S. Peter zu Köln und ein andrer schon aus vorgeschrittener Zeit des 16. Jahrhunderts im Dome daselbst; weiter abwärts endlich die bedeutenden aber späten Altäre im Münster zu Xanten und in der Klosterkirche zu Calcar.

Werke in Westfalen.

Ueberaus reich an Werken dieser Art ist sodann Westfalen**), das in seinen Sculpturen wie in den Gemälden den vom Rhein empfangenen Styl mit selbständiger Empfindung ausbildet. Bemerkenswerth ist hier die grosse Anzahl von Schnitzarbeiten, die noch im 15. Jahrhundert den idealeren Styl der früheren Epoche in Gewandung und Gesichtsausdruck festhalten und doch in den Gegenständen schon die Lieblingsthemata dieser späteren Zeit, namentlich die Passion, vielfach variiren. Zu den früheren Werken sind hier zu rechnen die Altäre in der Oberen Pfarrkirche zu Iserlohn, in der Jakobskirche zu Koesfeld, der Johanniskirche zu Osnabrück sowie der benachbarten kleinen Kirche zu Bissendorf; ferner in den Kirchen zu Windheim bei Minden, zu Schildesche bei Bielefeld und zu Kirchlinde bei Dortmund. Dann erst tritt gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts der leidenschaftlich bewegte, unruhig realistische Styl in einer Menge von Beispielen auf. Eins der vorzüglichsten Werke dieser Art ist der Hochaltar der Pfarrkirche zu Vreden; ein andrer in der kleinen Kirche zu Hemmerde bei Unna wurde 1489 durch *Konrad Borgetrik* aus Braunschweig gearbeitet. Auch andere unbedeutende Kirchen, wie die des benachbarten Rhynern haben prächtige Schnitzaltäre. In S. Nikolai zu Bielefeld ist ein ähnlicher vom Jahre 1509, in der Kirche des benachbarten Dorfes Enger ein andrer vom

*) Vergl. *F. Kugler's* Rheinreise in den Kl. Schriften Bd. II. — Dazu die schätzbaren Abbildungen in *E. aus'm Weerth's* Denkmälern.

**) Näheres in meinem Buche über die westfälische Kunst des Mittelalters.

Jahre 1525, durch einen Meister *Hinrik Stavoer* ausgeführt. Zu kolossalem Umfange entwickeln sich die Altäre der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche der benachbarten Stadt Schwerte, letzterer 1523 „aufgerichtet."

Weiterhin sind es die norddeutschen Niederungen, welche sich durch zahlreiche Werke ähnlicher Art auszeichnen. Für dies ganze Gebiet vertritt die Holzschnitzerei, bei dem Mangel eines für plastische Zwecke geeigneten Steinmaterials, fast ausschliesslich die bildnerische Thätigkeit. In den sächsischen Gegenden findet man namentlich in Halle mehrere grössere Altarwerke, unter denen der Flügelaltar der Ulrichskirche vom Jahre 1488 das ausgezeichnetste ist. Andere von verwandter Art, aber minder bedeutend in der Neumarktkirche und in S. Moritz daselbst. Die ganze ungeschlachte Derbheit der norddeutschen Auffassung spricht sich mit energischer Hässlichkeit, aber unleugbar mit grosser künstlerischer Kraft in den Passionsscenen am Altar des Doms zu Schleswig aus, welche 1515 bis 21 von *Hans Brüggemann* ausgeführt wurden*). Während dies Altarwerk unbemalt geblieben ist, zeigt der Altar in der Pfarrkirche von Segeberg in Holstein reichen Schmuck von Gold und Farben. Maassvoller im Styl und edler im Ausdruck ist der Altar der Kirche zu Altenbruch im Lande Hadeln, mit einer reichen Darstellung der Passionsgeschichte**). In Mecklenburg bewahren die Klosterkirche zu Doberan und die Nikolaikirche zu Rostock***) Altarwerke, die noch in dem früheren idealen Style die Leidensgeschichte darstellen. Besonders reich ist aber Pommern†) an Werken dieser Art. Zu den früheren gehört der stark überschätzte Altar zu Tribsees††); ferner der Hochaltar der Nikolaikirche zu Stralsund, wieder mit Passionsscenen geschmückt; zu den späteren ein Altar in der Marienkirche zu Greifswald mit der Grablegung Christi; der Hochaltar der Marienkirche zu Köslin, der Marienkirche zu Kolberg, der Jakobikirche zu Stralsund, sowie der Marien- und der Nikolaikirche zu Anclam. Merkwürdig ist hier auch

Im norddeutschen Flachlande.

Sachsen.

Schleswig-Holstein.

Mecklenburg und Pommern.

*) Trefflich abgebildet von *Böhndel,* Der Altarschrein in der Domkirche zu Schleswig.

**) Nach dem Bericht von *Phil. Limmer* im D. Kunstbl. 1853. S. 437 ff.

***) Vergl. meinen Aufsatz im Deutschen Kunstbl. 1852. S. 314 ff.

†) Ausführliche Berichte in *Kugler's* Pomm. Kunstgesch. I. Bd. der Kl. Schriften.

††) Wenn *F. Kugler* 1840 in seiner Pommer'schen Kunstgesch. dies Werk in damals sehr verzeihlicher Uebertreibung als eine dem Fiesole ebenbürtige Schöpfung pries, so nahm er im J. 1857, als wir gemeinsam den wegen einer Restauration nach Berlin gebrachten Altar betrachteten, das Uebermaass seines Lobes ausdrücklich zurück. Vergl. die Abb. bei *Förster,* Denkm.

der grosse hölzerne Kronleuchter in der Marienkirche zu Kolberg vom Jahre 1523, mit guten Statuen der Maria und Johannes des Täufers. Sodann findet sich in der Marienkirche zu Danzig in der Färberschen Kapelle ein Schnitzaltar mit Passionsscenen und der Kreuzigung Christi, die an niederrheinische Arbeiten erinnern und wahrscheinlich aus Calcar stammen.

Märkische Arbeiten.

In den brandenburgischen Marken ist ebenfalls noch jetzt, nach manchen Zerstörungen, eine Anzahl von Schnitzwerken vorhanden, die für diese wie für die übrigen norddeutschen Gegenden ein überaus langes Beharren bei mittelalterlicher Formgebung bezeugen. Noch im Jahre 1474 hält ein wackerer Bildschnitzer am Hochaltar der Kirche zu Dambeck, unfern Salzwedel, an der flüssigen Behandlung des gothischen Idealstyles fest. Hier wie an dem Altar der Klosterkirche zu Arendsee bildet das Leben der h. Jungfrau den Gegenstand der Schilderung, und zwar in Arendsee ihre Krönung inmitten der Apostelgestalten. Denselben Darstellungskreis finden wir am Hochaltar der Kirche zu Werben: in der Mitte Maria von Christus gekrönt und gesegnet, daneben ihr Tod und ihre Verklärung. An der Altarstaffel sieht man fünf Reliefscenen: die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige und Beschneidung. Daneben und an den Flügeln viele Statuetten von Aposteln und Heiligen unter Baldachinen von zierlichster Form und Ausführung. Hier herrscht durchweg die fein bewegte gothische Gewandung, in den Köpfen ein lieblicher Ausdruck von Ruhe, während die Affekte ungeschickt ausgesprochen sind, sodass man versucht ist, das Werk etwa in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu setzen und nur den mittleren Aufsatz dem folgenden Jahrhundert zuzuweisen. Vergoldung und Bemalung sind vollständig erhalten. Diese Datirung erhält eine Art von Bestätigung durch die schönen Glasfenster der Kirche vom Jahre 1463, welche Tod und Krönung Mariä schon unter flandrischem Einfluss darstellen, während andere Glasgemälde daselbst in strengerer conventionell gothischer Zeichnung und glühender Farbenpracht noch aus dem 14. Jahrhundert zu datiren scheinen. Sehr anmuthige Statuetten weiblicher Heiligen, noch ganz im schön bewegten Linienzuge der Gothik, enthalten die einfach strengen Chorstühle der Marienkirche zu Salzwedel. Ebendort in derselben stylistischen Behandlung ein hübsches Lesepult mit einer Krönung Mariä und den Evangelisten. Der Maria ist ferner der Altar der Petrikirche zu Stendal gewidmet: mit sehr ungeschickter Darstellung ihrer Krönung sammt einzelnen Heiligenfiguren. In derselben Kirche ist auch über dem Lettner noch das grosse Kruzifix mit Maria und Johannes erhalten, eine Anordnung, die sich im Dom zu Havelberg, in der Marienkirche zu Salzwedel,

endlich in S. Jakob und in S. Marien zu Stendal wiederholt. In beiden letzteren Kirchen stehen diese grossen Statuen noch im Zusammenhang mit der ganzen, in reich durchbrochenem Schnitzwerk ausgeführten Scheidewand des Chores, die in S. Jakob mit den Apostelstatuen und der Krönung Mariä, in der Marienkirche mit den Apostelbildern geschmückt ist. Denn in letzterer Kirche kommt der prächtige Marienaltar gleichsam als Abschluss dieses vielleicht einzig in seiner Art noch erhaltenen Ganzen hinzu. Die Zeit der Ausführung fällt in die letzten Decennien des 15. Jahrhunderts. — Den derb realistischen, leidenschaftlich bewegten Styl vertritt dann der prachtvolle Flügelaltar der Marienkirche zu Salzwedel, der in dreissig ausdrucksvoll entwickelten Reliefbildern das Leben und Leiden Christi, in der Mitte die Kreuzigung schildert. Oben sieht man unter zierlichem Baldachin ein Standbild der Himmelskönigin. So hat Maria hier, wie fast überall in norddeutschen Schnitzwerken, mit dem Eindringen des Realismus zurücktreten und den für die veränderte Zeitstimmung bezeichnenden Schilderungen der Passion das Feld räumen müssen. Aehnliche, nur noch spätere, dabei auch wildere und rohere Darstellungen der Leidensgeschichte sieht man an einem Altar der Kirche zu Seehausen, während ein kleinerer stark beschädigter Seitenaltar ebendort noch den idealen Styl der früheren Zeit vertritt.

Schlesische Schnitzwerke.

Endlich fehlt es auch in Schlesien nicht an Beispielen der Holzsculptur, obwohl dieselben meistens von untergeordnetem Kunstwerth sind und sich nicht zur selbständigen Bedeutung einer eigenthümlichen Schule erheben. Zwei rohe Altäre dieser Art, der eine von 1498, sieht man in der Elisabethkirche zu Breslau*). Ein bedeutendes Werk, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts, ist dagegen der grossartige Marienaltar derselben Kirche. Der Schrein enthält in derben wirksam gearbeiteten Figuren die bekannte mystische Darstellung der Maria mit dem Einhorn auf dem Schoosse, daneben den Engel der Verkündigung auf dem Hüfthorn blasend, sodann Johannes den Täufer und die h. Elisabeth mit dem Kirchenmodell. Darüber in musterhaft klarem Aufbau die Krönung Mariä mit Christus und Gottvater; noch weiter oben die thronende Himmelskönigin sammt musizirenden Engeln. Den anmuthigen Styl dieser früheren Zeit befolgen auch zwei Schnitzaltäre der Corpus-Christikirche daselbst. Derb und tüchtig ist wieder das Schnitzwerk eines Altars in der

*) Vergl. meinen Aufsatz in der Berliner Zeitschr. für Bauwesen 1856. Dazu die eingehenderen Untersuchungen von *A. Schultz* in den Wiener Mittheil. 1862 Novemberheft. Endlich Dr. *Luchs*, die S. Elisabethkirche zu Breslau 1860, und *W. Weingärtner* in den Mitth. von 1863.

Bernhardinerkirche, welcher an der Staffel die Brustbilder der vier Kirchenväter und im Schrein darüber eine Hochreliefdarstellung der Sendung des heiligen Geistes enthält. Den knittrig unruhigen Gewandstyl der Schlussepoche des Jahrhunderts vertritt ein Schnitzaltar der Magdalenenkirche mit einer grossen Statue der Himmelskönigin, umgeben von vier Heiligen an jedem der beiden Flügel, letztere von ziemlich grober, doch handfertiger Arbeit und immer noch vorzüglich im Vergleich mit den Sudeleien der gemalten Aussenseiten. Roh und schlecht sind vollends die drei Holzstatuen des Ecce homo mit Petrus und Paulus an dem Altar der Goldschlägerzunft in derselben Kirche, der inschriftlich im Jahre 1473 gefertigt wurde und viel bessere Gemälde enthält. In einer südlichen Seitenkapelle sieht man ferner eine ebenfalls sehr rohe Schnitzarbeit des Gekreuzigten sammt Maria, Johannes und Magdalena und vier kleinen Passionsscenen. Durch naive Anmuth und schlichten Schönheitssinn zeichnet sich ebendort das Relief des h. Lukas aus, welcher die Madonna malt, während diese ein Röckchen für ihren am Boden spielenden Knaben webt. Weitaus das beste der Breslauer Sculpturwerke aus dieser Zeit ist aber ein Ecce homo hinter dem Altar der Dominikanerkirche, fast zu elegant und weich für diese Epoche. Sämmtliche Breslauer Denkmäler weichen sowohl im Stoffkreise als auch in der stylistischen Behandlung von den norddeutschen Werken entschieden ab. Hie und da lassen sich fränkische Einflüsse nicht verkennen; so namentlich an dem Altar im k. Museum, mit einem grossen Standbild der Madonna und einzelnen Reliefscenen aus ihrem Leben, von denen Förster in seinen Denkmalen eine Probe gegeben hat. Hauptsächlich aber wird die in Krakau durch Veit Stoss begründete Schule in erster Linie es gewesen sein, von deren Meistern*) zum Theil die Anfertigung dieser Werke, zum Theil die Einwirkung auf die etwa in Breslau lebenden Bildschnitzer ausgegangen sein mag. Eine einlässliche Untersuchung und Vergleichung dieses gesammten östlichen Kunstkreises fehlt uns leider noch.

b. Die Steinsculptur.

Aufgaben der Steinsculptur.

Neben dem Umfange, den die Anwendung der Holzschnitzerei erlangt hatte, blieb der Steinsculptur nur ein eng begränztes Feld der Thätigkeit. Die grosse Architektur verschmähte mehr und mehr ihre Beihülfe. Die gothischen Bauwerke der Epoche sind entweder in nüchterner Kahlheit auf-

*) Ich erinnere auf S. 548 schon erwähnten Stossischen Schüler *Jörg Hueber*, der 1494 — also kurz vor seines Meisters Abgang — in Krakau das Bürgerrecht erlangte und eine eigne Werkstatt begründete.

geführt, oder sie suchen und finden ihren Schmuck ausschliesslich in den geometrischen Zierformen eines spielend ausgebildeten Maasswerkes. So sah sich also auch die Steinsculptur auf eigene Wege angewiesen und wurde auf eine selbständige Thätigkeit hingedrängt. Zwar wurde sie bei kleineren architektonischen Werken, bei Kanzeln, Taufsteinen, Brüstungen, bei Brunnen u. dergl. reichlich in Anspruch genommen, aber fast nie erlangte sie in diesen Schöpfungen einer überwiegend auf dekorative Gesammtwirkung angelegten Richtung eine freiere Stellung, um ihre Gestalten rein zu entfalten. Daneben blieben ihr fast ausschliesslich die Grabdenkmale vorbehalten; allein da diese während der ganzen Epoche im Norden fast nur in der bescheidenen Form des Grabsteines auftraten, so konnte auch hierbei die Plastik zu einer volleren Ausbildung nicht gelangen. Im besten Falle hatte sie statt der einfachen Reliefgestalt des Verstorbenen irgend eine kirchliche Darstellung, etwa der thronenden Maria oder des Erlösers hinzuzufügen. Auch liebte man wohl bei reicheren Grabmälern eine oder mehrere Scenen aus dem Leben oder dem Leiden Christi darstellen zu lassen. In allen diesen Fällen war es fast ausschliesslich das Hoch- oder auch wohl das Flachrelief, auf welches die Steinplastik angewiesen wurde, und wobei sie in der Regel sogar auch den architektonischen Rahmen aus eignen Mitteln sich schaffen musste. Wirkliche Freisculptur wird fast nie in Stein verlangt, sodass steinerne Statuen dieser Epoche zu den seltneren Ausnahmen gehören.

Malerischer Charakter.

Es ist klar, dass durch diese Verhältnisse auch die Steinsculptur unaufhaltsam ins malerische Gebiet hinübergedrängt wird, und dass sie so gut wie die Holzschnitzerei den Gesetzen der tonangebenden Kunst, der Malerei, anheim fällt. Lediglich dem Verdienste einzelner bedeutender Meister muss man es zuschreiben, wenn diese trotzdem ihren Werken einen klareren plastischen Styl aufprägen, der auch darin sich äussert, dass häufiger als bei den Holzarbeiten von einer durchgängigen Bemalung Abstand genommen wird. In einseitig scharfer Nachbildung der Wirklichkeit wetteifert dagegen die Steinplastik mit der Holzsculptur.

Werke des Ueberganges.

Realistische Steinbildwerke lassen sich in Deutschland erst seit 1470 etwa nachweisen, sodass die Holzschnitzerei die Priorität der Entwicklung in Anspruch nehmen darf. Dagegen giebt es von 1450 eine Anzahl von Steinsculpturen, die im harmonischen Gewandwurf und der milderen Charakteristik noch den Styl des Mittelalters festhalten und eine vollere Durchbildung der Form damit zu verbinden wissen. Eine Anzahl solcher Werke, dem Ende der vorigen Epoche angehörig, ist am betreffenden Orte von mir schon besprochen worden. Hier mögen nur zwei bedeutende Reliefs in S. Emmeran zu Regensburg hervorgehoben werden, welche die Grab-

mäler einer Familie Pfaffenhofer bezeichnen, das eine von 1429, das andre 1449 als spätestes Datum tragend. Das frühere stellt Christus mit den schlafenden Jüngern am Oelberg dar; das spätere, in welchem wir denselben Künstler auf einer vorgeschrittenen Stufe erblicken, enthält eine originelle und anziehende Schilderung des Todes Mariä*). Anordnung und Formgefühl gehören noch der früheren Epoche; aber die naturalistischen Details in den nackten Theilen, namentlich den Händen, verrathen den Einfluss der neuen Zeit. Demselben Meister begegnet man in einem Steinrelief der nördlichen Vorhalle des Obermünsters, welches beide Gegenstände in verwandter Behandlung wiederholt. — Ungleich energischer geht in Nürnberg der Bildhauer *Hans Decker* auf die neue realistische Auffassung ein, mit der er unter seinen Zeitgenossen ganz einsam dasteht. So an der grossen Grablegung in einer Kapelle der Aegidienkirche vom Jahre 1446, die so grossartig und mächtig componirt ist wie ein Bild von Mantegna. Der Christuskopf ist edel, der Körper hart und mit Anstrengung anatomisirt. Auch Maria zeigt einen bedeutenden Ausdruck, und Johannes presst in tiefem Schmerz mit beiden Händen den Arm des geliebten Meisters an seine Lippen. Die Gewänder sind noch ganz einfach und edel angeordnet.

Kaiser Ludwig's Denkmal in München.

Erst einige zwanzig Jahre später beginnt dann die Steinsculptur in Deutschland in breiterer Nachfolge die offene Heerstrasse des Realismus zu betreten. Bald nach 1468, zugleich mit dem Bau der Kirche, muss der aus röthlichem Marmor gearbeitete Grabstein Kaiser Ludwigs des Baiern († 1347) entstanden sein, der den Mittelpunkt des prachtvollen Denkmals in der Frauenkirche zu München bildet. In der oberen Hälfte thront der Kaiser im Krönungsornate mit Krone, Reichsapfel und jetzt abgebrochnem Scepter. Zwei Engel halten hinter ihm einen Teppich ausgebreitet (Fig. 171). Es ist ein ideales Charakterbild, in welchem sich individuelle Formgebung mit grossartigem Stylgefühl zu würdevoller Schönheit verbindet. Der Faltenwurf des Mantels zeigt schon die Neigung zu scharfen Brüchen, aber noch gemässigt und beherrscht durch ein Gefühl für edle Einfachheit. Das volle Verständniss der Form, die gediegene Ausführung, welche die Menge zierlichen Details der ruhigen Gesammtwirkung unterordnet, verleihen diesem Werke einen Platz unter den Meisterschöpfungen der Zeit. Merkwürdig contrastirt mit der oberen die untere Hälfte des Steines, welche zwei sich entgegen schreitende Gestalten mit aller Steifheit und Nüchternheit des schärfsten Realismus, auch im Faltenwurf viel härter und unruhiger darstellt. Der Löwe, der an dem in ritterliche Rüstung Ge-

*) Abgeb. in *E. Förster's* Denkm.

kleideten schmeichelnd hinaufspringt, ist von wunderlich heraldischer Leblosigkeit. Dieser auffallende Unterschied im Werthe beider Hälften des Steines erklärt sich daraus, dass die im unteren Bildwerk gestellte Aufgabe die Fähigkeit des Künstlers überstieg. Denn nach einer sehr ansprechenden Erklärung*) handelt es sich um die Versöhnung zwischen



Fig. 171. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs. München.

Herzog Ernst und seinem Sohne Albrecht dem Jungen, der bekanntlich, wegen des an seiner Gemalin Agnes Bernauer auf Geheiss des Vaters begangenen grausamen Mordes, gegen diesen aufgestanden war und sich erst mit ihm versöhnte, nachdem er seinen zornigen Schmerz mit Feuer und Schwert ausgetobt hatte. Und doch, so schwierig ein solcher Gegen-

*) In *E. Förster's* Denkm. Bildnerei I.

stand einem Künstler der damaligen Zeit werden mochte: sieht man von der steifen Haltung ab, so liegt im Ausdruck wohl Etwas von Versöhnung, von gegenseitigem Vergeben und Vergessen. Als Meister des Werkes wird ein sonst unbekannter *Hans* „der Steinmeissel" genannt.

Bildwerke Nürnbergs.

Kein Ort in Deutschland ist für die Steinsculptur dieser Zeit so bedeutend wie Nürnberg, das in mehr als einer Beziehung hier die Stelle einnimmt, welche in Italien Florenz zukommt. Eine der frühesten und schönsten Schöpfungen des neuen Styls ist das grosse Relief eines thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche. Unter einer spätgothischen Bekrönung, überdacht von einem Baldachin, dessen Vorhänge von fliegenden Engeln zurückgeschlagen werden, thront der Erlöser, in der Linken den Reichsapfel mit dem Kreuz, in der Rechten das Scepter sammt dem offnen Buch des Lebens haltend. Ein Kranz von schwebenden und knieenden Engeln umgiebt ihn wie eine Aureole von jugendlicher Schönheit. Die beiden vorderen sind mit reichen Kronen geschmückt; der eine hält ein mächtiges Schwert, der andere eine Lilie. In der Mitte knieen an den Stufen des Thrones in winzigen Figürchen Stifter und Stifterinnen. Das ganze Werk strahlt von Schönheit und Herrlichkeit, und obwohl in der Gewandung die harten eckigen Brüche stark mitreden, ist doch die Anordnung sowie die Composition im Ganzen grossartig und würdevoll. Wer dies Werk, das um 1470 entstanden sein mag, geschaffen hat, lässt sich nicht nachweisen. Von den Werken der bekannten Nürnberger Meister unterscheidet es sich sowohl im Styl der Gewandung wie in dem eigenthümlichen Schönheitssinn, ja selbst im Charakter der Architektur. Am meisten Berührungspunkte bietet es mit den Schöpfungen Adam Krafft's, und es wäre nicht undenkbar, dass wir hier eine seiner früheren Arbeiten vor uns hätten. Da ausserdem die Gewandbehandlung, die Architekturformen, und mehr noch die naive Schönheit der Engelköpfe mit dem reichen Lockenhaar auf schwäbische Einflüsse zu deuten scheinen, so würde unsere Vermuthung eine Bekräftigung erhalten, wenn die Sage zu historischer Gewissheit würde, dass Krafft aus Ulm gebürtig sei. Wir wollen indess einstweilen von solchen Vermuthungen abstehen und uns zu den sicheren Werken dieses bedeutenden Meisters wenden.

Adam Krafft.

Adam Krafft mag um 1430 geboren sein. Seit 1462, wo er das Michaelchörlein der Frauenkirche baute, finden wir ihn in Nürnberg. Nach Neudörffers Angabe verheirathete er sich 1490 zum zweiten Male, und starb 1507 zu Schwabach im Spital. Die Reihe seiner sicheren und datirten Werke beginnt erst 1490 mit den berühmten Stationen, und lässt sich von da ununterbrochen bis an seinen Tod verfolgen. Um so auffallender, dass wir aus der ganzen früheren Lebenszeit nichts mit Be-

stimmtheit nachweisen können. Wohl hat man ihm das 1469 begonnene Tabernakel im Münster zu Ulm zuschreiben wollen; doch scheint der Charakter der Architekturformen dem zu widersprechen. Möglich dagegen, dass unter den zahlreichen Bildwerken, die man noch an Privathäusern in Nürnberg sieht, manche frühere Arbeit des Meisters zu finden ist. Schwerlich wird man ihm das Relief des Jüngsten Gerichts über der Schauthür an der Südseite der Sebaldskirche zuschreiben dürfen. Denn 1485 kann er nicht wohl einen so weichen rundlichen Styl der Gewänder befolgt haben, wie er in diesem durch Mannichfaltigkeit der Charakteristik ausgezeichneten Werke herrscht. Dasselbe scheint vielmehr seine Entstehung einem Meister zu verdanken, der weit mehr an der Tradition des älteren Styles festhielt.

Die Stationen.

Das erste sichere Sculpturwerk des Meisters sind die sieben Stationen an dem zum Johanniskirchhofe führenden Wege (Fig. 172). Es sind ge-



Fig. 172. Von den Stationen Adam Kraffts. Nürnberg.

drängte Compositionen in stark vorspringendem Relief, vielfach beschädigt und zum Theil restaurirt, dennoch durch die Kraft und Innigkeit der Empfindung von ergreifender Wirkung. Die Figuren erscheinen keineswegs ideal, vielmehr kurz und derb, meistens in die damalige Nürnberger Tracht gekleidet, die Gewänder obendrein durch viele eckige Brüche überladen. Nur die Gestalt Christi zeigt schlichten Adel im Ausdruck wie in

der einfacheren Anlage des Gewandes. Die Scenen haben durchweg eine klare Anordnung und eine lebendig wahre Schildernng. Je weniger die „sieben Fälle“ Christi auf dem Gange nach Golgatha dem Bildhauer dankbare Motive zur Entfaltung darzubieten scheinen, desto grösser ist die Kunst des Meisters in Schattirung und dramatischer Steigerung der Scenen. Wie kummervoll niedergebeugt sehen wir den „Mann der Schmerzen“ auf dem ersten Bilde, wo ihm seine Mutter begegnet! Wie tief ist dort das Seelenleid der gramgebeugten Maria ausgedrückt! Die folgende Station, wo der unter der Last Zusammengebrochene von den Schergen emporgerissen wird, giebt mehr äusserlich einen Moment empörender Gewaltthat. Aber zu den schönsten dieser Darstellungen gehört die dritte, wo Christus zu den ihn beklagenden Frauen das warnende Wort ausspricht: „Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über Euch und Eure Kinder.“ Hier ist Alles voll innerer Seelenbewegung, voll dramatischen Ausdrucks. Auch die vierte Station, Christi Begegnung mit Veronika, gehört zu den tief empfundenen. Die fünfte zeigt wieder das rohe Treiben und Drängen der Peiniger; auf der sechsten ist der Erbarmenswerthe unter der Last des Kreuzes lang hingestürzt. Die letzte und zugleich die schönste, ergreifendste zeigt den Leichnam Christi im Schoosse der Mutter, die noch einmal einen Kuss auf die verstummten Lippen drückt, während Maria Jakobi sanft die herabgesunkene Hand des Todten ergreift und Magdalena bitterlich weinend sich über den Leichnam beugt.

Golgatha.

Zu diesen Bildern gehört dann auch der Schädelberg mit den drei Kreuzen. Christi Körper ist fein gezeichnet, edel in den Formen und im Ausdruck des Kopfes. Um ihn möglichst ideal zu halten, hat der Künstler sogar, von seiner gewohnten Auffassung abweichend, ihn ungewöhnlich lang und schlank gebildet, ohne jedoch durch elegante Formen dem geistigen Ausdruck zu schaden. Der Kopf Christi hat nichts Verklärtes, wohl aber jene Ruhe, in welche ein Nachhall der überstandenen Leiden hineinklingt. Die beiden Schächer sind lebendig bewegt, der böse fast in krampfhafter Zuckung; die Körper, kürzer, naturalistischer behandelt, sind doch stylvoll und gleich dem des Erlösers mit Verständniss durchgeführt. Von den Gruppen, welche ehemals das Kreuz umstanden, sind nur Maria und Johannes, und auch diese ziemlich verwittert, übrig geblieben.

Schreyer's Grabmal.

Auf diese Arbeiten folgten 1492 die ausgedehnten Reliefs des Schreyer'schen Grabmales, welche in einer Höhe von neun und einer Länge von 34 Fuss an der nordöstlichen Aussenwand des Chores von S. Sebald sich hinziehen: die figurenreichste und umfassendste Compo-

sition Krafft's. Aus reichem landschaftlichen Grunde heben sich in fast frei gearbeiteten Darstellungen, ergreifend lebendig geschildert, die Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung Christi heraus. Trotz der Menge der Gestalten, der unruhigen Gewänder und der zu reichen landschaftlichen Details treten die Hauptzüge der Composition klar hervor. Grossartig angeordnet ist besonders die Grablegung, wo Maria im tiefsten Leid niedergesunken den letzten Kuss auf des Sohnes kalte Lippen drückt, während Magdalena, ganz in Schmerz aufgelöst, zu seinen Füssen kniet. Bei der Auferstehung erscheint Christus überaus edel bewegt und von hoheitsvollem Ausdruck. Dass die Ausführung nicht in allen Theilen gleich vollendet ist, kann bei der Ausdehnung des Werkes nicht überraschen.

Passionsbild in S. Sebald.

In der Sebaldskirche sieht man am ersten südwestlichen Pfeiler des Schiffes über dem Altar eine Passionsscene Krafft's vom Jahre 1496, die wieder reich an trefflichen Zügen ist. Sie schildert abermals den unter der Kreuzeslast hinsinkenden Christus. Lebendig bewegte Kriegsknechte, eine etwas passive, aber schöne Gruppe der frommen Frauen und der, hier minder tief aufgefasste Erlöser sind zu klarer, wohl abgewogener Composition verbunden.

Relief an der Stadtwaage

Es mag dem Meister eine erfrischende Abwechselung gewesen sein, als er 1497 das kleine prächtige Genrebild, das noch über der Thür der Stadtwaage sich befindet, in seiner kräftigen, hier von Humor umspielten Auffassung arbeiten konnte. Sodann führte er bis 1500 das zierlich kunstvolle, 64 Fuss hohe Tabernakel der Lorenzkirche aus. Es enthält in seinen oberen Partieen kleine etwas überfüllte Scenen aus der Passion, eine trefflich componirte Darstellung des Abendmahls und andren figürlichen Schmuck, der jedoch zu sehr von den krausen Formen der Architektur verdeckt wird, um genossen und gewürdigt zu werden. An den unteren Theilen sind feine Statuetten von Heiligen angeordnet, darunter auch eine liebliche Madonna. Am wichtigsten sind aber die drei lebensgrossen knieenden Figuren, welche den Unterbau auf ihren Rücken tragen. Der Eine ist jung, unbärtig, der Andre männlich, kraftvoll, mit vollem Krausbart (vielleicht der Meister selbst, der nach Neudörffers Zeugniss sich hier sammt zwei Gesellen dargestellt hat); der dritte ist älter und stützt sich auf seinen Stab. Diese Gestalten sind meisterhafte Charakterbilder voll Portraitwahrheit, dabei vorzüglich fein durchgeführt. — In dieselbe Zeit (1498) fällt noch das herrliche grosse Relief der Madonna im nördlichen Schiff der Frauenkirche, wo der Meister auch nach der Seite weiblicher Anmuth und Schönheit sich als einer der Besten bewährt. Maria, fast frei herausgearbeitet, steht auf einer Konsole und hält voll

Tabernakel in S. Lorenz.

Denkmal in der Frauenkirche.

Glückseligkeit das mit einem Hemdchen bekleidete Kind vor sich hin, welches mit der linken Hand die Wange der Mutter streichelt. Während von oben zwei Engel, freudig bewegt, mit der Krone nahen, schweben zwei andre herab und breiten in herrlichem Faltenwurf den weiten Mantel der Madonna wie schützende Flügel über die ganze Christenheit, die in kleinen Figuren unten kniet, und über die Familie Peringersdörfer, für deren Grabmal das Werk ausgeführt wurde. Ein Jubelklang himmlischer Freude durchrauscht diese ebenso feierliche als liebliche Darstellung, die den Meister so gross im Milden und Anmuthigen zeigt wie wenig andere. Auch die Gewänder sind flüssiger im Zug der Linien als in den übrigen Werken Kraffts; die Köpfe der Engel und der Maria erinnern an die verwandten des Tabernakels der Lorenzkirche.

Weitere Werke Krafft's.

Angesichts solcher Werke ist es schwer zu glauben, gleichwohl aber durch Neudörffer bezeugt, dass auch die drei Passionsscenen im Chorumgange von S. Sebald vom Jahre 1501 von Krafft herrühren. Man möchte sie eher einem Gesellen Kraffts, aber einem in alle Unschönheit, Härte und Schärfe der Zeit verfallenen zuschreiben. Erst im Vergleich mit diesen Arbeiten weiss man den Hauch maass- und seelenvoller Auffassung zu würdigen, der in den übrigen Werken des Meisters selbst die herbsten Gestalten umspielt. Dagegen zeigt die Krönung der Maria durch Christus und Gottvater, links am Choreingange der Frauenkirche (1500) den Styl Krafft's in seiner liebenswürdig herzlichen Weise. Maria kniet andächtig betend, in dem offnen Antlitz der Ausdruck kindlicher Reinheit und Zutraulichkeit. Gottvater ist eine grossartige Gestalt. Nur haben die Figuren wie die meisten Bildwerke dieser Kirche durch rohe Bemalung in neuerer Zeit sehr gelitten*). Denselben Gegenstand führte der Meister 1501 für ein Landauer'sches Grabmal etwas umfangreicher aus. Dies schöne Werk befindet sich jetzt in einer Kapelle der Aegidienkirche. Die Gestalten sind hier besonders kurz, aber edel bewegt, die Maria wieder mit unschuldigem Kindergesicht voll Lieblichkeit, Gottvater besonders feierlich, nur Christus nicht recht innerlich belebt. Die Gewänder sind trotz der knittrigen, bauschigen Falten grossartig angeordnet. Oben schweben zwei Engel mit der Krone, unten sind musizirende Engel; sodann links

*) In der Jakobskirche sind fast alle Bildwerke „bronzirt", d. h. mit einem hässlichen, stumpfen, schmutzig-grünen Farbenton bedeckt worden. Dies war das erste Stadium der Verballhornung, in welches die moderne Restaurationswuth verfiel. Das zweite Stadium, durch die Sculpturen der Frauenkirche vertreten, ist das des gefühllosen Ueberschmierens mit grellen Farben, worin man sich ohne Zweifel sehr mittelalterlich polychrom vorkommt. Das eine ist so scheusslich wie das andere.

die anbetende Christenheit, rechts die ebenfalls knieenden Mitglieder der Landauer'schen Familie*).

Letzte Arbeiten Krafft's.

Auf Krafft weist auch eine aus den lebensgrossen Statuen der Maria und des Erzengels Gabriel bestehende Verkündigung (1504) am Eckhause der Winklerstrasse, der südwestlichen Thür von S. Sebald gegenüber. Maria ist anmuthig bewegt; ihr Kopf gleicht in der rundlichen Form und dem offenen Ausdruck der Peringersdörfer'schen Madonna der Frauenkirche, ohne jedoch zu so vollkommener Lieblichkeit durchgebildet zu sein. Aus dem Todesjahre des Meisters 1507 datirt sein letztes Werk, wieder eins der umfangreichsten. Es ist die Grablegung Christi in der Holzschuher'schen Kapelle auf dem Johannis-Kirchhof. Fünfzehn lebensgrosse Statuen, in eine tiefe und breite Nische zusammengeordnet, ähnlich jenen Gruppen des Mazzoni in Modena, stellen die Scene ergreifend lebendig dar. Der edle Leichnam Christi mit dem stillen wehevollen Antlitz wird von Joseph von Arimathia, dem der Meister seine eigenen Züge gegeben hat, mit inniger Zartheit gehalten. Auch Nikodemus ist eine Gestalt von herrlichem Ausdruck. Im Uebrigen hat der greise Meister, was gewiss nicht zu verwundern, die ergreifende Gewalt der Schreyer'schen Grablegung an S. Sebald hier nicht mehr erreicht.

Krafft ist vielleicht der treuste Spiegel des deutschen Wesens. Der Kreis seiner Darstellungen ist nicht weit. Er beschränkt sich fast ohne Ausnahme auf die Verherrlichung der Maria und die Leidensgeschichte ihres Sohnes. Aber in diese Gegenstände hat er sich mit ganzem Gemüthe versenkt und schildert sie mit einer Herzlichkeit, welche um so beweglicher wirkt, als der Meister mit zarter Scheu alles Pathetische vermeidet. Heftiger, leidenschaftlicher sind die Passionsscenen von der Mehrzahl der damaligen Meister geschildert worden; rührender, ergreifender von keinem. Und diese Wahrheit der Empfindung verklärt alle seine Gestalten und giebt ihrem schlichten bürgerlichen Wesen einen Hauch jener seelenvollen Schönheit, der selbst den Mangel idealer Schönheit vergessen macht**).

Einzelnes an Wohnhäusern.

Wenn man aufmerksam die Strassen des unvergleichlichen Nürnberg durchwandert, so wird man unter den zahlreichen Bildwerken, meistens Madonnen, welche die alten Häuser schmücken, noch manches edle Werk dieser Zeit entdecken. Gegenüber der Klarakirche sieht man an einem Eckhause auf Konsolen übereinander zwei weibliche Heilige, davon die untere die h. Klara: weiche edle Arbeiten, welche

*) Ein gute Abb. der Hauptfiguren bei *v. Rettberg* a. a. O. S. 93.

**) Was von den Sakramentsgehäusen in benachbarten Orten, die ohne Weiteres Krafft zugeschrieben werden, wirklich seiner würdig ist, vermag ich nicht anzugeben.

Krafft recht wohl in jüngeren Jahren gearbeitet haben könnte. Bestimmt weist auf seine Hand (von Neudörffer bezeugt) das lebendige Steinrelief des auf muthigem Ross gegen den Drachen einhersprengenden S. Georg an einem Hause der Theresienstrasse. Eine Madonna vom Jahre 1482 an einem Hause gegenüber der Nordseite von S. Sebald steht ebenfalls der Auffassung des Meisters nahe. Alle diese Werke werden jedoch übertroffen von der schönsten Madonnenstatue Nürnbergs nicht blos, sondern vielleicht Deutschlands, an dem Hause S. 1306 der Hirschelgasse. An Schönheit der Empfindung den besten dieser Zeit ebenbürtig, verbindet sie damit einen Adel der Form, eine Reinheit des Styls wie kein gleichzeitiger Meister des Nordens, mit einziger Ausnahme von Peter Vischer, sie erreicht. Gleichwohl braucht man hier nicht an italieniche Einflüsse zu denken, sondern sich nur einen hochbegabten Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts vorzustellen, der die schönsten Intentionen des 14. Jahrhunderts mit neuem Naturgefühl zu beleben weiss. Dass wir solche Künstler besassen und sie nicht einmal zu nennen wissen, hat die deutsche Kunstgeschichte noch oft zu beklagen. —

Tilman Riemenschneider.

Einen Meister verwandter Art von wenig geringerer Begabung lernen wir in *Tilman Riemenschneider* von Würzburg kennen*). Aus Osterode am Harz stammend, erscheint er zuerst im Jahre 1483 als Bildschnitzergeselle in Würzburg und wird nebst mehreren andern vom Magistrat als Malerknecht in Pflicht genommen, weil in Würzburg die Bildhauer wie an manchen andern Orten zur Zunft der Maler gehörten. Er mag also gegen 1460 geboren sein. Im Jahre 1495 ist Riemenschneider als ansässiger Bürger aufgeführt, 1504 tritt er in den unteren Rath, 1518 in den oberen Rath der Stadt, und 1520 wird er mit der höchsten Ehrenstelle als erster Bürgermeister betraut. In den folgenden Jahren während der Unruhen des Bauernkrieges steht er als einer der angesehensten Männer an der Spitze der Kämpfer für religiöse und politische Freiheit. Die blutdürstige Pfaffenreaktion des Bischofs Konrad von Thüngen behielt aber die Oberhand, und Riemenschneider wurde 1525 mit den übrigen freisinnigen Rathsmitgliedern aus dem Rathe gestossen. Von da bis an seinen Tod im Jahre 1531 scheint er ganz zurückgezogen gelebt und selbst die Kunst nicht mehr gepflegt zu haben.

Sein Kunstcharakter.

Die meisten Werke Riemenschneiders sind Steinarbeiten. Minder kräftig und gross in der Anlage als bei Adam Krafft, neigen seine Gestalten mehr zum Feinen, selbst Dürftigen. Die Körper sind nicht unter-

*) Vergl. die treffliche Monographie *C. Becker's*, Leben und Werke des Bildhauers T. Riemenschneider. Leipzig 1849. 4. Mit 7 Kupfertafeln.

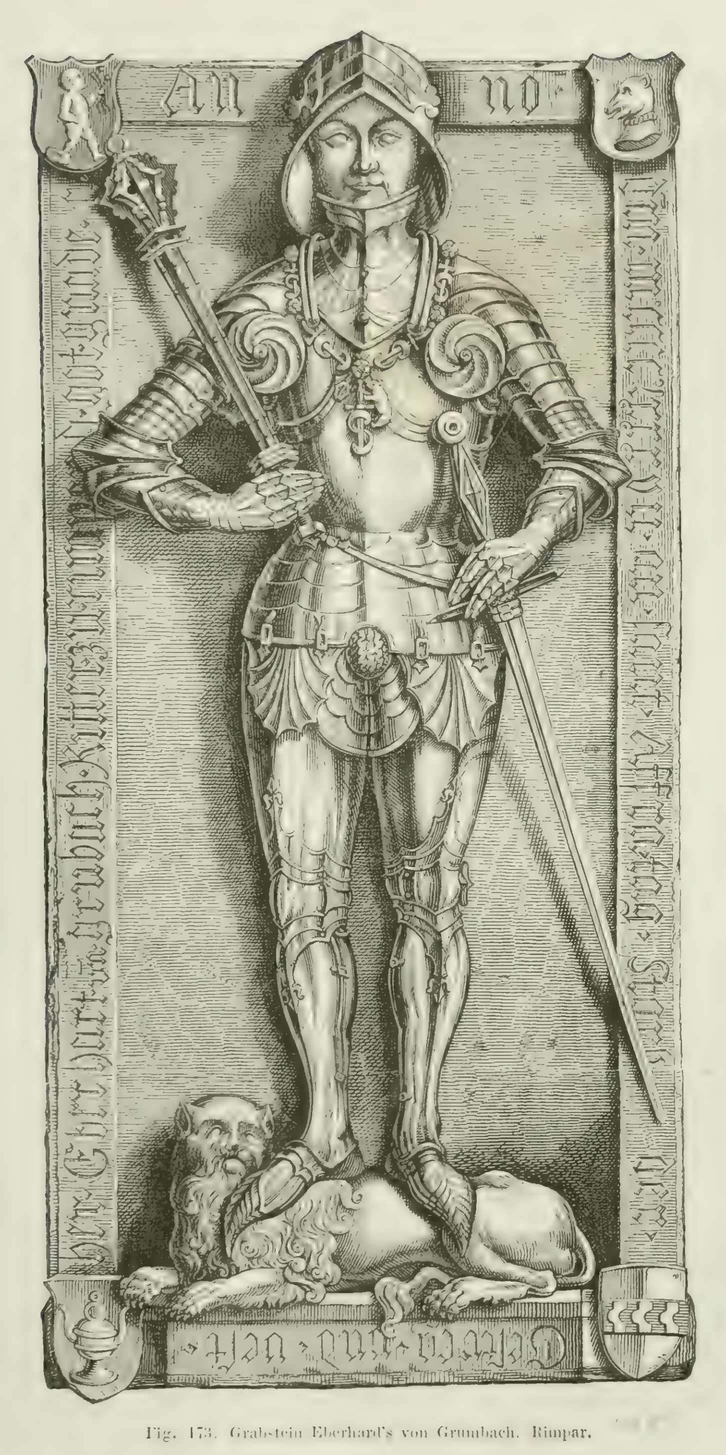


Fig. 173. Grabstein Eberhard's von Grumbach. Rimpar.

setzt, vielmehr schlank und mager, die weiblichen Köpfe breit und etwas leer. Statuarische Ruhe gelingt ihm besser als Bewegung, und er ist in erzählenden Reliefs ein gutes Theil befangener als die nürnberger Meister. In der Gewandung hat er den knittrigen Faltenwurf der fränkischen Kunst zu einem nur ihm eigenen Styl mit vielen gradlinigen rechtwinklig-gebrochenen Falten ausgebildet. Dennoch sind die Hauptmotive oft von grossartigem Wurf, wie denn die Gewänder bei ihm meistens dem Körper eng anliegen. Besonders anziehend ist aber Riemenschneider durch seine jugendlichen Köpfe mit ihrem wehmüthig schönen Ausdruck und der lockigen Haarfülle. In der zierlichen Durchbildung der Hände erinnert er am meisten an den älteren Syrlin, und es ist nicht undenkbar, dass er auf seinen Wanderungen durch die Ulmer Schule gegangen wäre, wie denn auch ein Anklang an Schongauer in seinen Werken sich kund giebt. Seinem Stoffkreise nach gehört er zu den vielseitigeren, beweglicheren Künstlern der Zeit.

Grab zu Rimpar.

Als sein frühestes Werk darf man wohl mit Becker den Grabstein des Ritters Eberhard von Grumbach († 1487) in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg betrachten (Fig. 173). Mit der Meisterschaft eines Virtuosen ist die imposante Gestalt bis in die kleinsten Details der Tracht durchgeführt und dem steifen ritterlichen Kostüm der Zeit doch der Ausdruck eines straffen heldenhaften Wesens abgewonnen. Vom Jahre 1490 datiren die überlebensgrossen Statuen von Adam und Eva am südlichen Portal der Liebfrauenkirche zu Würzburg, welche inschriftlich 1493 vollendet wurden. Stark beschädigt und neuerdings überarbeitet, lassen sie doch noch das sorgfältige, wenngleich etwas befangene Naturstudium des Meisters erkennen, und gehören jedenfalls zu den besten nackten Figuren der gleichzeitigen nordischen Kunst. Reizend bewegt in schlanken Verhältnissen mit lieblichem Ovalkopf und lang herabfliessendem Haar zeigt sich Eva. Adam hat eine steifere Haltung, wie sie denn Beide aussehen, als sei es ihnen recht unbehaglich, sich nackt zu zeigen. Adams Kopf, jugendlich schön, unbärtig, mit einem Hauch von Trauer, mit reicher Lockenfülle und sanfter Neigung ist ein ächter Gedanke Riemenschneiders und eine der poesievollsten Inspirationen der damaligen deutschen Kunst.

Statuen für die Frauenkirche zu Würzburg.

Madonna der Neumünsterkirche.

Dieselbe Jahreszahl 1493 trägt eine lebensgrosse Maria mit dem Kinde, auf der Mondsichel stehend, im nördlichen Seitenschiff der Neumünsterkirche. Grossartig angelegt, ist das Gewand stark geknittert und originell, aber sehr willkürlich motivirt. Sehr anmuthig hält sie mit den meisterlich durchgeführten Händen den kleinen Christus, der in naiver Bewegung sich aufmerksam vorbeugt und nach Kinderart mit seinen Zehen spielt. Auffallend ist bei der Madonna der dünne Hals und der grosse,

breite Kopf, der indess durch den offenen, ächt deutschen Ausdruck von Herzlichkeit einnimmt. — Im Hofe des Spitals in der Mainvorstadt zu Würzburg sieht man eine Holztafel mit den Hochrelieffiguren der vierzehn Nothhelfer, stark zerstört und mit Oelfarbe überstrichen, 1494 von Riemenschneider ausgeführt und durch naiv charakteristische Zeittrachten anziehend. Aus demselben Jahre stammte das für den Dom zu Würzburg gearbeitete, bis an das Gewölbe des Chors reichende Sakramentsgehäuse, welches bei der Modernisirung des Domes zerstört wurde.

Anderes zu Würzburg.

Auf einem anderen Gebiete, dem der Portraitdarstellung, begegnen wir Riemenschneider in dem Grabstein des Fürstbischofs Rudolph von Scheerenberg († 1495) im Dom. Das Denkmal ist in röthlichem Marmor ausgeführt, der seitwärts geneigte Kopf zeigt einen charakteristischen Naturalismus, durch feine Bemalung noch verstärkt. Die Haltung ist ungezwungen, die Gewandung breit angelegt, aber in eckigen Faltenbrüchen. Ein reich durchbrochener phantastisch geschweifter Baldachin krönt das Ganze: anmuthige Engel am Sockel halten die Inschrifttafel, zwei höchst gutmüthige Löwen die Wappen. — Ein würdiges Marienbild vom Jahre 1498 sieht man am Rathhause zu Ochsenfurt. In der Marienkirche zu Würzburg deutet der Grabstein des Ritters Konrad von Schaumburg († 1499) ebenfalls auf „Meister Dill,“ sowohl in seinen Schwächen, wie in den Vorzügen. Denn da der Ritter fern von der Heimath auf einer Pilgerfahrt gestorben war, so musste der Künstler ihm einen Charakterkopf eigener Erfindung geben, der durch den seelenvollen Ausdruck und das lockige Haar an die Idealwerke Riemenschneiders erinnert. Die Haltung des Körpers aber erhielt dadurch einen Mangel an Freiheit und charakteristischer Lebendigkeit, dass er bei dem Mangel an eigener Anschauung zur Nachahmung der conventionellen Weise gothischer Denkmäler seine Zuflucht nahm.

Denkmal zu Bamberg.

Wie hoch Riemenschneiders Ruf damals schon gestiegen war, sieht man daraus, dass er im Jahre 1499 den Auftrag erhielt, ein prachtvolles Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemalin Kunigunde im Dom zu Bamberg zu errichten. Diese Arbeit, eins der Hauptwerke des Meisters, wurde 1513 vollendet. In marmorartigem Kalkstein ausgeführt, der eine miniaturartige Vollendung des Einzelnen gestattete, erhebt sich das grosse Monument in der Form eines reichgeschmückten Sarkophages, auf welchem die überlebensgrossen Gestalten des Kaisers und der Kaiserin, treffliche Charakterfiguren in der phantastischen Tracht des 15. Jahrhunderts, ruhen*). Am Sarkophage sind fünf Scenen aus dem Leben des

*) Gute Abb. bei *E. Förster*, Denkm. VII.

kaiserlichen Paares in starkem Hochrelief geschildert. Zuerst macht Kunigunde, im vollen Staat, mit Turban und Diadem geschmückt, die Feuerprobe, um sich von dem Verdacht der Untreue zu reinigen. Die Röcke zierlich aufhebend, geht sie über glühende Pflugschaaren vorsichtig daher. Der Kaiser, der umgeben von Hofleuten mit zusammengelegten Händen dasitzt, sieht gar nicht hin. Auf dem zweiten Bilde bezahlt Kunigunde aus einem auf ihrem Schooss stehenden Teller die Werkleute der von ihr erbauten Stephanskirche. Hier bildet die prächtige Charakteristik der Handwerker mit der vornehmen Haltung und der feinen Gestalt der Kaiserin und ihrer beiden Frauen einen schönen Gegensatz. Das dritte Bild zeigt den Kaiser in nicht sonderlich gelungener Verkürzung auf dem Krankenbett liegend, neben ihm den h. Benedikt, wie er den Patienten von seinen Steinschmerzen befreit. Sodann folgt Heinrichs Tod. Der Kaiser, ein markiger Kopf mit herrlichem Bart, liegt mit der Krone im Bett und sucht seine naiv schluchzende Gemalin zu trösten. Ein Hofmann kniet in ziemlich verzwickter Stellung daneben. Unter dem Gefolge sind feine Mädchengesichter und ein wehmüthig schöner Jünglingskopf, dessen schmales Oval von einer Lockenflut umgeben ist. Den Beschluss macht Heinrichs Seelenwägung. Der Kaiser kommt schüchtern gegangen; ein Diener legt den Kelch der kaiserlichen guten Werke in die eine Waagschaale, während drei possierliche Teufel vergeblich an der andern Schaale zerren. S. Michael schwingt hoch sein Schwert und hat ganz die steife Stellung, wie auf flandrischen Bildern der Zeit. Naiv und anmuthig, fein im Formgefühl und meisterhaft in der Technik, beweisen diese Werke doch, dass Riemenschneider kein grosser Erzähler ist, dass seinen Figuren bei aller Anmuth die Fähigkeit der freieren Bewegung mangelt, dass ihm die dramatische Lebendigkeit eines Veit Stoss und Adam Krafft abgeht.

Statuen für die Frauenkirche zu Würzburg.

Neben dieser grossen Arbeit schuf der Meister aber noch manches andere tüchtige Werk. So zunächst von 1500—1506 die überlebensgrossen Sandsteinfiguren Christi, Johannes des Täufers und der Apostel, welche an den Strebepfeilern der Marienkirche zu Würzburg aufgestellt sind. Obwohl überarbeitet, gehören sie zum Theil zu den werthvollsten Leistungen Riemenschneiders, namentlich die sechs an den Chorpfeilern befindlichen. Nur die beiden Johannes sind durch neue Arbeiten ersetzt, und die Originale in der Sammlung des historischen Vereins aufgestellt worden. Einige sind grossartig in Bewegung und Ausdruck mit energischen Charakterköpfen; andere zeigen den rührend schönen, von Wehmuth umflossenen jugendlichen Kopf, der eine Lieblingsform des Meisters. Die Haltung ist meistens etwas befangen, die Gewänder haben scharfe

Brüche, aber gleichwohl bleibt der Eindruck im Ganzen ein hochbedeutender.

Werke zu Heidingsfeld.

Vom Jahre 1508 datirt sodann die Gruppe des von den beiden Marien und Johannes beweinten todten Christus an der Kirche zu Heidingsfeld bei Würzburg*), ein ächtes Werk des Meisters, mit innigen edlen Köpfen und wahrem Ausdruck des Schmerzes, aber ohne freiere Belebung der Composition und in dieser Hinsicht Krafft entfernt nicht gleichkommend, obwohl in einer gewissen feineren Anmuth ihn übertreffend. — Das Tabernakel mit dem Erlöser und den Schutzheiligen des Stiftes, welches Riemenschneider um 1510 für den Hochaltar des Doms zu Würzburg arbeitete, ist spurlos verschwunden. Dagegen erkennt man in dem grossen, vor dem Chor vom Gewölbe herabhängenden Kruzifix ein Werk des Meisters. Ebenso rührt von ihm der einfache, aber durch feine Charakteristik und edle Haltung ausgezeichnete Grabstein des gelehrten Johannes Trithemius († 1516) in der Neumünsterkirche, rechts vom Haupteingange. Das milde, wohlwollende Gesicht ist wie die ganze Gestalt trefflich im Flachrelief modellirt, und der grosse Faltenwurf zeigt auch nach dieser Seite eine Läuterung des Schönheitssinnes. Wirkungsvoller konnte Riemenschneider die Reife seiner Auffassung an dem Grabmale des Fürstbischofs Lorenz von Bibra († 1519) bewähren, welches er im Dom dicht neben jenem früheren ebenfalls aus Salzburger Marmor ausführte. In der Anlage jenem verwandt, unterscheidet es sich vor Allem darin, dass die begleitenden architektonischen Formen die einer phantastisch spielenden Frührenaissance sind, die mit der unentbehrlichen Zuthat naiver nackter Genien ausgestattet ist. Voll Reiz in den Köpfen, lassen sie eine ungezwungene Bewegung allerdings vermissen. Auch die Genien mit Festons in der Lünette, die den oberen Abschluss bildet, sind wunderlich componirt, aber im Einzelnen von entzückender Anmuth in Köpfchen und Geberden. Die beiden Heiligenstatuetten daneben zeigen die feinste individuelle Charakteristik. Diese tritt dann an der grossen Reliefgestalt des Verstorbenen mit einer fast herben Schärfe des Naturgefühls hervor. Der Kopf erscheint in seiner welken Abgelebtheit durchaus portraitwahr und in jener feinsten Ausführung, welche Riemenschneiders Werke kennzeichnet. Die Gewandung ist nicht ganz so schwungvoll und gross angelegt, wie bei dem früheren Bischofsgrabe; die Haltung aber von lebensvoller Natürlichkeit, die Bewegung wahrhaft vornehm.

zu Würzburg.

zu Volkach.

Ein holdseliges bemaltes Marienbild aus Holz, umgeben von einem Rosenkranz mit fünf kleinen trefflichen Hochreliefs, Scenen aus ihrem

*) Abgeb. bei *Becker* a. a. O.

Leben enthaltend, arbeitete Riemenschneider 1521 für die Wallfahrtskapelle bei Volkach*). Ebendort befindet sich ein anderes Schnitzwerk des Meisters, die h. Anna mit Maria und dem Christkind auf dem Schoosse. — Seine späteste Arbeit scheint die grosse Beweinung Christi, ein Hochrelief in Sandstein vom Jahre 1525 in der Kirche zu Maidbrunn bei Würzburg zu sein, von der wir nach Becker eine Abbildung geben (Fig. 174). Nicht bloss im Umfange der Composition, sondern auch in Tiefe des Ausdrucks und Kraft der Schilderung übertrifft er hier die frühere einfachere

zu Maidbrunn.

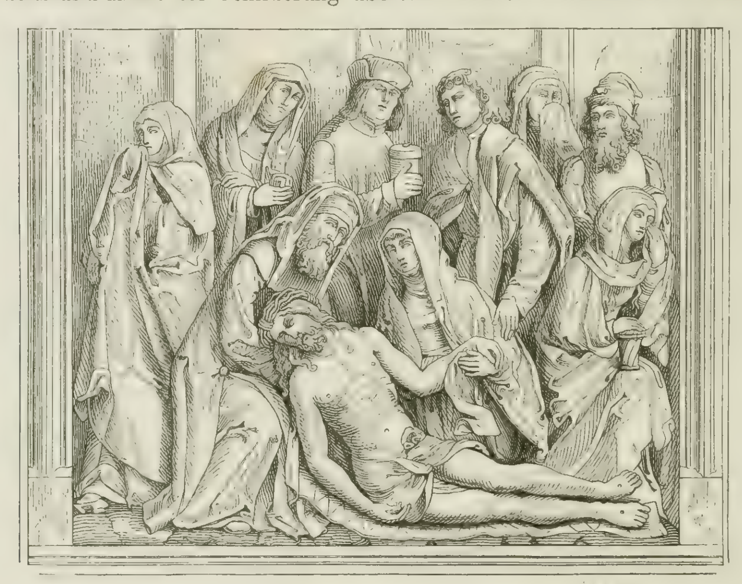


Fig. 174. Relief Riemenschneiders. Maidbrunn.

Darstellung desselben Gegenstandes. In dem unbärtigen Nikodemus mit dem Salbgefäss will man das Portrait Riemenschneiders erkennen. Die wunderlichen gefiederten Engel oben neben dem Kreuzesstamm haben wir fortgelassen.

Anderes von Riemenschneider.

Ausser diesen Arbeiten enthält die Sammlung des historischen Vereins in Würzburg noch Einiges von Riemenschneiders Hand, namentlich einen Stephanus und eine grossartige Marienstatue, beide von Stein**). Sodann sieht man in der Krypta der Neumünsterkirche in einer Nische an der linken Seite drei lebensgrosse steinerne Brustbilder

*) Eine Abb. bei *Becker* a. a. O.

**) Letztere abgeb. ebenda.

des h. Kilian sammt seinen Gefährten von solcher Trefflichkeit der Behandlung und so edler Charakteristik, dass ich sie nur dem Meister selbst zuschreiben kann. Für ein vorzügliches Miniaturwerk Riemenschneiders halte ich auch drei anderthalb Fuss hohe, aus S. Florian stammende, jetzt im Münzkabinet zu Wien aufbewahrte Figürchen von feinster Holzschnitzarbeit und trefflicher Bemalung. Sie stellen einen jungen Mann mit dem schönen Riemenschneider'schen Johanneskopfe, ein anmuthiges Mädchen und eine scheussliche Alte vor, die durch Drehung eines einfachen Mechanismus nach einander zum Vorschein kommen.

Seine Schule.

Andere Würzburger Steinsculpturen, die seinem Style nahe stehen, werden von seinen Schülern ausgegangen sein, unter denen in erster Reihe sein Sohn *Jörg* erscheint. Von diesem rührt gewiss der schlichte, würdige Grabstein des Meisters her, jetzt im Besitz des dortigen historischen Vereines. Eine recht würdige Arbeit dieser Epoche ist ferner die Gruppe am Aeusseren der Pleichacher Kirche zu Würzburg, welche Christus im Gebet am Oelberg neben den drei schlafenden Jüngern darstellt. Die Köpfe und Geberden sind minder originell, als bei Riemenschneider, mehr conventionell aufgefasst, nur Johannes hat Etwas von der ausdrucksvollen Schönheit der Idealköpfe jenes Meisters. Die Gewänder, breit und mit vielen Querfalten angelegt, lassen die Grösse und die energische Schärfe des Riemenschneider'schen Faltenwurfs vermissen.

Oelberg an der Pleichacher Kirche.

Sind indess hier, namentlich in der feinen Zeichnung der Hände, doch Anklänge an seinen Styl, so steht dagegen der Meister der grossen Gruppe vom Tode der Maria, welche man im Dome rechts neben dem Eingange sieht, jener Richtung selbständiger gegenüber. Maria, die mit geschlossenen Augen auf dem Sterbebett liegt, gehört zu den idealsten Schöpfungen der Zeit und steht im reinen, fast griechischen Schnitt des Gesichtes, im Adel der Züge, die von einem stillen Lächeln verklärt werden, über den Madonnen Riemenschneiders und der meisten Zeitgenossen. Die Apostel schauen theils erstaunt hinauf, theils überlassen sie sich ihrem Schmerze. Johannes, der sich niedergeworfen hat, die Hand der Sterbenden ergreift und mit Verzweiflung in den abgehärmten Zügen nach einer letzten Spur des Lebens zu forschen scheint, ist ein herrlicher Gedanke. Ueberhaupt gehört diese grosse, leider mit Oelfarbe überstrichene Gruppe an Lebensgefühl, Tiefe des Ausdrucks und Kraft der Charakteristik zu den gediegensten Schöpfungen der Zeit. Auch in dem fliessenden Zug der Gewänder waltet noch das frühere Schönheitsgefühl. Das Werk mag um 1480 (durch einen schwäbischen Meister?) entstanden sein, ehe Riemenschneider in Würzburg der Plastik eine neue Wendung gab.

Tod Mariä im Dom.

Loyen Hering.

Im Dom zu Bamberg ist das stattliche Marmordenkmal des Bischofs Georg III. von Limburg († 1522), ausgeführt von einem Meister *Loyen Hering* aus Eichstädt, neben jenem Würzburger des Fürstbischofs Lorenz von Bibra, als eines der frühesten Zeugnisse der italienischen Renaissance in Deutschland beachtenswerth. Während in der architektonischen Einfassung dieser Einfluss deutlich zu Tage tritt, auch vielleicht auf die edle Charakteristik der Reliefstatue gewirkt hat, die ganz frei ist von allen Unarten des zeitüblichen Styles, zeigt die das Werk krönende Gruppe des Weltrichters mit Maria und Johannes als Fürsprechern, in der leidenschaftlichen Bewegung einige Uebertreibung und Unruhe. Von demselben tüchtigen Meister findet sich in der Carmeliterkirche zu Boppard ein Grabstein der Margaretha von Eltz, vom Jahre 1519.

Schwäbisch Hall.

Wenden wir uns südlich nach Schwaben, so treffen wir an der Nordseite der Michaeliskirche zu Hall eine grosse bemalte Steingruppe vom Jahre 1506, Christus am Oelberg mit den schlafenden Jüngern, eine Arbeit, die an Kunstwerth den dortigen Schnitzereien entschieden überlegen ist. Christus selbst erscheint zwar etwas unedel im Ausdruck und in den Formen, aber Johannes hat einen herrlichen Kopf von jener stillen Wehmuth, die an Riemenschneider erinnert. Recht tüchtig sind die anderen Gestalten, wie auch die Gewandung durchweg in klarem Faltenwurf, freilich zum Theil conventionell und ohne eigenthümliche Motive angeordnet ist. — Dicht daneben an der nordwestlichen Ecke derselben Kirche sieht man einen einfach würdigen Grabstein des Kaspar Eberhard vom Jahre 1516.

Portal des Ulmer Münsters.

Im oberen Schwaben hat die Steinplastik neben der Holzschnitzerei auch in dieser Epoche manches tüchtige Werk hervorgebracht. So zunächst am Münster zu Ulm, wo die Ausschmückung des Hauptportals in dieser Zeit vollendet wurde. Die Statuen am Mittelpfeiler desselben scheinen um den Ausgang des 15. Jahrhunderts hinzugefügt zu sein. Unten ein Ecce Homo, steif in der Stellung und ohne Idealität, aber mit Geschick in scharf naturalistischer Auffassung durchgeführt. Daneben Johannes und die trauernde Maria, welche im Ausdruck tiefen Schmerzes die Hände voll Ergebung auf der Brust kreuzt: Gestalten von edler Innigkeit der Empfindung, in den Gewändern zwar zu reich bewegt, aber noch ohne eckige Brüche. Darüber die h. Anna, welche Maria und das Christkind auf den Armen hält, eben so würdevoll und gleich der Maria von fast klassischem Schnitt des Profils. Ausserdem an den Seitenwänden des Portals je sechs Heiligengestalten, darunter die vier grossen Kirchenväter. Von diesen zeigen die der südlichen Seite dieselbe Schönheit, besonders in den edlen Charakterköpfen, und nur die Gewänder neigen etwas zu

unruhiger Manier, obwohl sie immer noch maassvoll behandelt sind. Dagegen ist die Gewandung an den nördlichen Figuren nur roh angelegt und hart gebrochen, ohne feinere Belebung.

Sakraments-gehäuse

Ein bedeutendes Werk ist auch das 90 Fuss hohe Sakramentsgehäuse des Münsters. Es wurde 1469 angefangen, und wenn dies nicht auch der Zeitpunkt wäre, wo Jörg Syrlin seine Arbeit an den Chorstühlen begann, so trüge ich kein Bedenken, auch dieses Werk dem trefflichen Meister zuzusprechen. Dem Style der Figuren nach hat er darauf ein grösseres Anrecht, als irgend ein Anderer. Schon die freie und kühne Entwicklung der schlanken Pyramide zeugt von hoher Meisterschaft; bestimmter weisen aber auf ihn die Heiligenstatuetten, welche den Aufbau schmücken, namentlich der Sebastian, dessen nackter Körper in Auffassung und Behandlung dem des Ecce homo an Syrlins Dreisitz vom Jahre 1468 entspricht. Sehr fein, lebendig und ausdrucksvoll sind auch die Statuetten am Geländer, leicht in der Bewegung und klar in der Gewandung. Dagegen scheinen die Figürchen an den oberen Theilen der Pyramide von geringerer Art, wohl nur Gesellenarbeit, dazu verworren im Faltenwurf und oberflächlich in der ganzen Behandlung. — Gewiss hat aber Syrlin mit den Bildwerken des Taufsteins Nichts zu schaffen, der angeblich von 1470 datirt und mit den Büsten von Propheten und Patriarchen geschmückt ist. Von derber, lebendiger Charakteristik, stehen sie in Adel der Auffassung merklich niedriger als Syrlin.

Taufstein.

Die schwäbischen Werke zeichnen sich fortan mehr durch Anmuth und Würde der Köpfe, als durch ein höher entwickeltes Formgefühl aus. Die Gestalten sind in der Regel sehr untersetzt und erhalten durch sehr breite, massige, in harten Falten gebrochene Gewänder noch mehr Fülle. Ein liebenswürdig gemüthlicher Zug herrscht in den Darstellungen vor, während die fränkische Schule energischer, dramatischer componirt. Treffliche Arbeiten dieser Art finden sich zunächst in Urach. Weniger der originelle, hübsch aufgebaute Marktbrunnen*) mit drei Statuetten von Rittern und der etwas schlotterigen Figur des grossen Christoph; weniger auch in der Amanduskirche die Kanzel, eine ziemlich geistlose Steinmetzenarbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts mit steifen, trockenen Brustbildern der Kirchenväter: wohl aber der prächtige Taufstein, einer der schönsten in ganz Deutschland, inschriftlich 1518 durch einen Uracher Meister *Christoph* angefertigt, der sich mit einem gewissen künstlerischen Selbstgefühl ausdrücklich „Statouarius" nennt. Sein Monogramm findet sich auch an dem eben erwähnten Brunnen, den ich daher als eine frühere

Urach.

*) Vergl. die schöne Aufnahme in den Jahresh. des Würtemb. Alterth.-Vereines.

Arbeit des Meisters betrachten möchte. Die Aussenseite des Taufbeckens enthält in zierlicher architektonischer Einfassung die Brustbilder von sechs Propheten und das des Joseph. Letzterer erscheint in feiner jugendlicher Gestalt; neben ihm Moses mit bedeutendem, würdevollem Kopfe. Dann folgt das anmuthige Bild des David mit der Harfe; auf ihn Jesaias und, in langem Bart und Turban, die prächtige Figur des greisen Jeremias. Weiter Jonas, durch den Fisch bezeichnet, portraitartig scharf und von lebendiger Bewegung. Den Beschluss macht Josua in voller Rüstung der Zeit, mit Schwert und Federbarret. Die Arbeit ist von ebenso hoher technischer Vollendung, als künstlerischer Originalität; der Naturalismus des Meisters Christoph ruht auf eindringenden Studien und einer feinen Auffassung individuellen Lebens.

Reutlinger Taufstein.

Mit diesem kleinen Meisterwerk wetteifert an Reichthum und Schönheit der Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen vom Jahre 1499, jenen an Werth und Fülle plastischen Schmuckes noch überbietend. Acht Strebepfeilerchen gliedern den Unterbau und sind oben mit ebenso vielen Statuetten von Aposteln geschmückt, die bei etwas kurzen Körperverhältnissen meisterlich charakterisirte Köpfe zeigen. Am Unterbau aber sind die zwischen den Pfeilern liegenden Nischen mit miniaturartigen Darstellungen der Taufe Christi und der sieben Sakramente ausgefüllt. Die Composition der kleinen Scenen ist äusserst klar und lebendig, die Ausführung von unübertrefflicher Eleganz. Die Gruppen füllen die Tiefen der Nischen so, dass bei rein malericher Anordnung die vorderen Figürchen frei herausgearbeitet, die übrigen als Reliefs behandelt sind. Das Schönheitsgefühl der schwäbischen Schule offenbart sich namentlich in den anmuthig bewegten Frauengestalten mit reizenden Köpfchen und im malerischen Zeitkostüm.

Reutlingen, heiliges Grab.

Diesem zierlichen Werke gegenüber beweist in derselben Kirche ein noch bedeutenderes Denkmal derselben Zeit, was die Schule hier in Arbeiten grossen Maassstabes vermochte. Es ist das etwa um 1480 entstandene heilige Grab, unter allen ähnlichen Denkmälern Deutschlands wohl das bedeutendste*). Schon die reiche architektonische Bekrönung in ihrer üppigen Phantastik gehört zum Schwungvollsten ihrer Art. So wenig dies Hinüberwuchern ins vegetative Reich an grossen architektonischen Compositionen zu billigen ist, so berechtigt erscheint es in kleineren Werken dieser Art, wie an Kanzeln, Taufsteinen und dergleichen. Der sprudelnde Uebermuth einer geistreichen Dekoration ist mit wegwerfenden Phrasen von „Entartung des Styles" nicht ausreichend bezeichnet;

*) Eine Abb. in den Jahresheften des Würtemb. Alterth.-Ver.

denn diese Werke haben mehr ächt künstlerisches Verdienst, als mit der monotonen Strenge des 13. Jahrhunderts für ähnliche Zwecke jemals erreicht wird. Der dekorativen Pracht entspricht an diesem Meisterwerk der Werth der plastischen Ausstattung. Am Sarkophag sind fünf Apostelbüsten im Hochrelief angebracht, herrliche Köpfe von würdevoller Schönheit und vollendet freier Behandlung, die namentlich an den Bärten und dem Haupthaar hervortritt. Nicht minder vorzüglich sind die beiden schlafenden Kriegsknechte, unübertrefflich leicht hingegossen, die Köpfe voll Lebenswahrheit. Hinter dem Grabe in der Tiefe der Nische stehen Johannes und die drei Frauen, lieblich runde Köpfe nicht gerade von tiefem, aber doch von wehmüthig rührendem Ausdruck. Die schwäbischen Meister mochten nicht wie die fränkischen die weiche Schönheit der Köpfe der dramatischen Schilderung der Leidenschaft opfern. Die Gewandung zeigt mannigfache, schön erfundene Motive, die aber durch eine zu studirte Häufung der Falten in Unklarheit fallen. Geringe Steinmetzenarbeit ist der auferstandene Christus in dem mittleren Baldachin und nicht besser scheinen die vier als Bekrönung angebrachten Brustbilder von Propheten.

Es ist hier wohl am Platze, auf die seit Syrlin in der schwäbischen Schule so beliebt gewordene Anordnung von Büsten hinzuweisen, die allerdings eine liebevolle Durchführung begünstigte, aber das Studium der ganzen Gestalt zurückdrängte, welches doch dieser Zeit so sehr Noth that. Daher grade in dieser Schule fast durchgängig die ungebührlich kurzen Körperverhältnisse bei ganzen Figuren. So sieht man es z. B. an den Apostelstatuen im Chor der Stiftskirche zu Tübingen, gedrungene Körper in hart gebrochenen Gewändern, die Köpfe zum Theil recht lebendig. Besser und feiner die kleinen Engel und die Prophetenbüsten an den Konsolen (drei von den Aposteln in der Zopfzeit erneuert). Unter den Bildwerken am Aeusseren des 1470 begonnenen Chores und des Schiffes ist, bei mehr dekorativer Behandlung, manche tüchtige Arbeit; namentlich ein Ecce homo ist würdevoll aufgefasst. Merkwürdige Zeugnisse von dem plastischen Drange dieser Schule sind am nördlichen Seitenschiff die Reliefs in den Fensterkrönungen, die anstatt des sonst allgemein üblichen Maasswerkes dienen: eine von Engeln gekrönte Maria, ein h. Georg und ein Martinus, den Mantel theilend, zu Pferde, trefflich in den Raum componirt, aber handwerklich gearbeitet. Sodann an der Ostseite die wunderliche Gestalt eines aufs Rad geflochtenen Missethäters, von hartem Realismus. — In derselben Kirche ist eine Kanzel aus dieser Zeit, an deren Brüstung Maria mit dem Kinde und die vier grossen Kirchenväter, deren Bücher auf den Zeichen der vier Evangelisten ruhen. Die Köpfe sind ausdrucksvoll, die Gewänder hart und unschön. Eine ähnliche

Tübingen.



Fig. 175. Grabstein des Dr. Vergenhans. Stuttgart.

Kanzel mit denselben Darstellungen findet sich in der Stiftskirche zu Herrenberg; eine dritte, werthvollere in der Stiftskirche zu Stuttgart. Hier sind in ganzer Figur die sitzenden Gestalten der Evangelisten in kräftigem Hochrelief dargestellt, auffallend schlank in den Verhältnissen, fein charakterisirte Köpfe, die Gewänder noch in klarem Fluss, sodass man auf eine etwas frühere Zeit (um 1470) schliessen möchte. Dagegen zeigen die Statuen vom ehemaligen Lettner unförmlich kurze Verhältnisse und eckig gebrochenen Faltenwurf. Derselben Art sind auch die Statuen am Apostelthor dieser Kirche vom Jahre 1494. — Weitaus das edelste Werk dieser Zeit in Stuttgart ist der 1501 errichtete Oelberg bei der Leonhardskirche. Hier erhebt sich in der feierlichen Gestalt Christi am Kreuze, und in der rührenden Gruppe der Maria, des Johannes und der am Kreuzesstamm knieenden Magdalena die schwäbische Plastik zu einer an die besten Nürnberger Werke erinnernden Tiefe und Kraft der Seelenschilderung*). Endlich bewahrt die Stiftskirche noch eine tüchtige Bildnissfigur derselben Zeit in dem rothmarmornen Grabstein**) des 1512 gestorbenen Probstes Dr. Ludwig Vergenhans (Fig. 175).

Herrenberg. Stuttgart.

Dieselbe schwäbische Schule in dem etwas breiten derben Styl ihrer Gestalten erkennt man in der Schweiz an der plastischen Ausschmückung der Oswaldskirche in Zug und mehr noch an den prächtigen Sculpturen des Hauptportals vom Münster zu Bern, letztere von *Nikolaus Künz* gearbeitet. Eine reiche Kanzel vom Jahre 1486 findet sich im Münster zu Basel. Noch prächtiger ist die des Münsters zu Strassburg von demselben Jahre, ein Werk des Meisters *Hans Hammerer*. Hier sind auch die Bildwerke des nördlichen Querschiffportals am Münster als tüchtige Arbeiten derselben Zeit zu nennen. Die Marter des h. Laurentius im Tympanon ist gut componirt und lebendig in ziemlich grossen Figuren dargestellt, der nackte Körper des Heiligen von einem edlen Naturalismus. Energische Portraitgestalten voll charakteristischen Lebens sind die Einzelbilder an den Pfeilern neben dem Portal; nur leiden sie durch die Ueberladung mit hartem Faltenwurf. Auf der linken Seite ist es eine grossartige Madonna, auf deren Arm der kleine Christus äusserst lebendig zu den auf drei benachbarten Konsolen aufgestellten heiligen drei Königen hinüberstrebt. — Endlich ist vom Jahre 1507 ein grosses Steinbild Christi am Kreuz mit Maria und Johannes, auf dem Kirchhofe bei Colmar, zu nennen.

Sculpturen in der Schweiz.

im Elsass.

*) Abb. dieses Oelberges, sowie der Kanzeln von Herrenberg und Stuttgart sammt Statuen des Lettners und des Apostelthores der Stiftskirche in *Heideloff's* Kunst des Mittelalters in Schwaben Lief. 1 — 3.

**) Ebenda Heft 3, dem unsere Fig. entlehnt ist.

Augsburg.

Kehren wir nach Schwaben zurück, so finden wir auch diesmal wieder Augsburg als Sitz einer tüchtigen Schule, deren Schönheitssinn an Reinheit der Empfindung und Grösse der Form fast allen andern Schulen überlegen ist. Im Maximilians-Museum sieht man ein aus dem Dom stammendes Hochrelief vom Ende des 15. Jahrhunderts. Es enthält die Maria mit dem Leichnam Christi, über den sie sich in tiefem Schmerze niederbeugt. Neben ihr die h. Barbara, edel und lebendig, das Gesicht von einem schönen Oval; andrerseits Petrus und Andreas, Gestalten von markiger, ja gewaltiger Charakteristik, die den knieenden Stifter, einen Rechberg, der Madonna empfehlen. Darüber schweben zwei Engel mit Kreuz und Martersäule. Noch bedeutender ist ein aus S. Ulrich stammendes Relief, ebenfalls von einem Grabmal, aber in reicherer Anordnung. Maria thront an der Seite vor einem Teppich, den zwei schöne Engel ausgebreitet halten. Ihr gegenüber sieht man zwei Reihen von Heiligen: Afra, Hieronymus, Suibertus und Benediktus, vor ihnen S. Ulrich und Konrad, welch letzterer seinen Schützling den Konrad Morlingen († 1510) empfiehlt. Hier ist in Allem eine freie Schönheit des Styls, eine Feinheit der Charakteristik, eine Vollendung der Ausführung, dass man ein in Stein übertragenes Gemälde des grossen Holbein zu sehen glaubt. Von der ursprünglichen Bemalung sind noch Spuren zu erkennen. — Vom Ende der Epoche (1540) rührt ein in der Katharinenkapelle am Kreuzgang des Domes aufgestellter Altar mit Steinreliefs in einem edel entwickelten Styl und dabei noch voll naiver Empfindung. Sie schildern die Geburt Christi und daneben in vier kleineren Scenen die Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige und den Tod der Maria.

Relief aus dem Dom.

Relief aus S. Ulrich.

Relief beim Dom.

Regensburg.

Wie lange man in einzelnen Fällen noch an alterthümlichen Formen festhielt, beweist der herrliche Renaissance-Altar im Obermünster zu Regensburg*), welchen die Aebtissin Wandula von Schaumberg kurz vor 1545 stiftete. In zierlich ausgeführten Reliefs von Kehlheimer Marmor sieht man den Tod und die Verklärung der Maria in der Mitte, auf beiden Seiten von den kleineren Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, der Auferstehung, Himmelfahrt und der Sendung des h. Geistes begleitet. Schlichte Treuherzigkeit der Empfindung zeichnet die sehr kurzen, rundlichen Figuren aus, deren kraus gebrochener Faltenwurf noch an Dürer'sche Zeit und Kunst anklingt.

Sculpturen in Oesterreich.

Ueber Umfang und Werth der Steinsculpturen in Oesterreich liegen

*) Abb. in *Förster's* Denkm.

nicht genug Nachrichten vor, um ein Urtheil schon jetzt möglich zu machen. Doch scheint es, dass man für die bedeutendsten Arbeiten fremder Meister bedurfte: wahrscheinlich weil die frühere Zeit diese Gattung der Plastik dort wenig gepflegt hatte. So berief Kaiser Friedrich III. den Meister *Nicolaus Lerch* im Jahre 1467 aus Leyden, um das Grabmal der verstorbenen Kaiserin Eleonore für die Stiftskirche zu Wiener-Neustadt zu arbeiten. Als dies vollendet war, erhielt Lerch den Auftrag, das Grabmal des Kaisers für S. Stephan zu Wien anzufertigen. Da der Kaiser und der Meister seines Grabmals im Jahre 1493 starben, als erst der Deckel des Monumentes fertig war, wurde Meister *Michael Dichter* zu „Sr. Majestät Grabmacher" erwählt. Aber erst 1513 wurde das grossartige Werk zu Ende geführt. In Pracht der Anlage und Reichthum der Ausschmückung gehört dies Denkmal zu den bedeutendsten der Zeit; aber der künstlerische Werth der plastischen Arbeiten entspricht keineswegs dem Aufwand an Mitteln. Ganz aus röthlichem Marmor errichtet, besteht es aus einem breiten geländerartig durchbrochenen Unterbau, über welchem sich der Sarkophag mit seinem Deckel erhebt, der, von einem stolzen Ehrenkranz von Wappen umgeben, die Gestalt des ausgestreckt daliegenden Kaisers trägt. Die Anordnung des Ganzen zeugt um so mehr von Einsicht und Originalität, als in Deutschland den Künstlern nur selten Gelegenheit geboten wurde, grossartigere Freimonumente dieser Art auszuführen. Fast mit dem Geiste eines Italieners hat der Künstler die gothischen Formen sehr maassvoll und eigentlich nur an untergeordneten Theilen, an der Krönung des oberen Gesimses und den Baldachinen der am Sarkophag wie am Unterbau angeordneten Heiligenstatuetten zugelassen. Im Uebrigen war es seine ganz berechtigte Hauptabsicht, möglichst viel Relieffelder zu gewinnen, was ihm an den Seiten des Sarkophags denn auch gelang. Man sieht wieder, wie wenig der gothische Styl geeignet war, für wortreiche Verherrlichung von weltlichen Herren den Rahmen herzuleihen. Die Reliefs des Sarkophags enthalten eine Krönung der Maria und acht „fromme Werke" des Kaisers, d. h. Stiftungen von Klöstern u. dergl. Dazwischen sieht man in kleinen baldachingekrönten Nischen die Statuetten der Reichsfürsten, die wie ein feierliches Trauergefolge den Sarkophag umgeben. An den Pfeilern des Unterbaues sind in Nischen die Statuetten Christi und der Apostel angeordnet, in den Bogenlaibungen des Geländers sodann noch viele kleinere Figuren von Bischöfen, Aebten u. dergl., sodass man im Ganzen über 240 Figuren zählen will. Dieser reiche plastische Schmuck ist von verschiedenem Werthe, ohne sich irgendwie zu hoher geistiger Bedeutung oder Schönheit zu erheben.

Friedrichs III. Grab in St. Stephan.

S. Stephan, Taufstein.

Vom Jahre 1481 datirt in der Katharinenkapelle des Stephansdomes der ebenfalls aus Marmor gearbeitete Taufstein mit den einfach würdigen Statuetten der Apostel. — Von höherem Kunstwerth ist die durch Lebenswahrheit und Kraft der Charakteristik ausgezeichnete Portraitbüste des Meisters *Jörg Oechsel,* welche nach Art einer Konsole die alte Orgel im nördlichen Seitenschiffe trägt. Das treffliche Werk verdient ausserdem als ein Markstein in der Baugeschichte von S. Stephan Beachtung, denn der wackere alte Meister hat sich dies Denkmal kurz vorher gesetzt, ehe er von dem ränkevollen und gewaltthätigen *Anton Pilgram* von Brünn aus der Bauführung verdrängt wurde. Dieser ist seit 1506 als Werkmeister von S. Stephan nachzuweisen*) und errichtete um 1512 die prachtvolle Kanzel mit den Brustbildern der Kirchenväter und kleinen Heiligenfiguren. Unter der Treppe brachte er seine eigene Portraitbüste an, ebenfalls ein Werk von charaktervoller Tüchtigkeit. Diese Arbeiten sowie jenes Werk Oechsels scheinen darauf zu deuten, dass beide Künstler ihre Ausbildung in der schwäbischen Schule gefunden haben. — Aussen am Chor von S. Stephan sieht man eine leider stark zerstörte Kreuztragung Christi, 1523 von *Konrad Vlauen* gearbeitet. Sodann an der Südseite eine zum Gedächtniss des Kirchenmeisters Johann Straub errichtete Hochrelieftafel vom Jahre 1540, welche in einfachem Renaissancerahmen in der Mitte den Abschied Christi von den h. Frauen, ringsum in sieben Medaillons Darstellungen aus seinem Leben enthält. In diesen Arbeiten mildert sich der Styl zu grosser Weichheit und Anmuth; die Composition ist im Ganzen wie in den einzelnen Scenen sprechend lebendig, die Anordnung klar.

Kanzel.

Sculpturen am Aeussern.

Rheinische Plastik.

Auch in den übrigen Gegenden Deutschlands tritt die Steinplastik vereinzelter auf als die allgemein verbreitete Holzarbeit. Doch finden wir am Main und Rhein Lokalschulen, die an den zahlreichen Grabmälern nicht gerade eine höhere selbständige Bedeutung bewähren, aber doch manches wackere und selbst edlere Werk hervorbringen. Viele Denkmäler solcher Art sieht man in der Kirche zu Wertheim am Main. Sie spiegeln die verschiedenen Wandlungen, welche die deutsche Sculptur in dieser Epoche auch anderwärts durchmacht. Eins der frühesten Werke dieser Zeit ist der Grabstein Ruprechts von der Pfalz in der h. Geistkirche zu Heidelberg. Werthvoller und anziehender sind die Relieftafeln in der Nikolauskapelle des Doms zu Worms, welche die Geburt Christi, die Verkündigung, Grablegung und Auferstehung, sowie den Stammbaum der Maria darstellen. Während diese Arbeiten die realistische Auffassung

Wertheim.

Heidelberg.

Worms.

*) Alle geschichtlichen Notizen über die Werke von St. Stephan verdanke ich der gediegenen Einleitung *J. Feil's* zu *A. R. v. Perger's* Dom von S. Stephan (Triest 1854).

vom Ende des 15. Jahrhunderts in ganzer Bestimmtheit repräsentiren, zeigen im Dom die anmuthigen Figuren dreier weiblicher Heiligen einen etwas früheren und weicheren Styl.

Frankfurt. In Frankfurt a. M. ist auf dem Kirchhofe des Domes die Gruppe Christi am Kreuz sammt den Schächern und den trauernden Frauen eine tüchtige Arbeit vom Jahre 1509. Reichere Ausbeute gewährt aber auch jetzt Mainz mit den Bischofsgräbern des Domes, die meist in prachtvoller Entfaltung den fortgeschrittenen Styl der Epoche zur Geltung bringen. So der markige Denkstein des Erzbischofs Diether von Isenburg (1482) und zwei Jahre später das würdevoll schlichte Grabmal eines Domherrn Albert von Sachsen. Etwas herber im Styl, namentlich in dem eckig gebrochenen Faltenwurf erscheint der Denkstein des Domdechanten Bernhard von Breitenbach (1497). Grössere Fülle und höheres Lebensgefühl zeigen schon die Grabmäler der Erzbischöfe Berthold von Henneberg (1504) und Jakob von Liebenstein (1508), sowie der des Erzbischofs Uriel von Gemmingen (1514), der am meisten den Arbeiten Riemenschneiders verwandt ist. Alle diese Werke folgen in der Architektur noch dem gothischen Style. Ein tüchtiges Denkmal verwandter Richtung findet man in Trier in der Liebfrauenkirche an dem Grabstein des Erzbischofs Jakob von Syrk, vom Anfange des 16. Jahrhunderts. Im Dome daselbst tritt sodann der italienische Einfluss zuerst in dem prachtvollen Renaissance-Denkmal des Erzbischofs Richard von Greifenklau (1527) hervor, dem das des Erzbischofs Johann von Metzenhausen (1540) sich anschliesst. Auch in andern rheinischen Orten bereitet sich dieser Umschwung um dieselbe Zeit vor. Im Dom zu Mainz wird er durch das Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1545) eingeleitet. In der Stiftskirche zu Oberwesel gehört der Denkstein des Kanonicus Lutern (1515) noch der früheren Behandlungsweise an; aber ein Epitaphium der Frau Elisabeth von Gutenstein zeigt die Vermischung gothischer Formen mit denen der Renaissance, und zur völligen Herrschaft sieht man letztere dann gelangt in dem trefflichen Hochrelief vom Jahre 1523 in derselben Kirche, Maria mit dem Kinde und den knieenden Stifter darstellend. Vielleicht die Hand desselben unbekannten Meisters schuf dann 1548 in der Carmeliterkirche zu Boppard das herrliche Doppeldenkmal, auf welchem Johann von Eltz und seine Gemalin lebensgross vor einer Darstellung der Taufe Christi knieen. Hier läutert sich die energische Charakteristik der deutschen Auffassung zu völliger Freiheit und reinem Adel der Durchbildung*). —

Mainz. Trier. Italienischer Einfluss. Mainz. Oberwesel. Boppard.

*) Für die rheinischen Gegenden enthalten die Studien *Kugler's* im II. Bande der Kl. Schriften eine Fülle werthvoller Notizen.

Sculpturen in Westfalen.

Westfalen ist arm an Steinarbeiten dieser Epoche, und selbst an den zahlreichen, mit grossem Aufwand hergestellten Sakramentsgehäusen, deren eins der grössten und schönsten in der katholischen Pfarrkirche zu Dortmund, steht der plastische Schmuck an Bedeutung weit hinter dem Ornamentalen zurück. So ist es auch an einem der üppigsten Lettner vom Anfange des 16. Jahrhunderts, dem sogenannten Apostelgang im Dom zu Münster. Von Grabsteinen dieser Epoche möge nur der eines Grafen Bernhard von Lippe († 1511) und seiner Gemalin Anna von Holstein, in der Kirche zu Blomberg genannt werden. Eine recht würdige Darstellung des Kalvarienberges mit den drei Kreuzen und den Gestalten der Maria, des Johannes und der Magdalena hat sich an der Jakobikirche zu Koesfeld erhalten. Vom Jahre 1488 datirt ein schön empfundenes, auch in den Gewändern edles Relief der Kreuzabnahme in einer Kapelle von S. Moritz bei Münster.

Sächsische Sculpturen.

Erfurt.

Havelberg.

Etwas reichere Ausbeute gewähren die sächsischen Gegenden, obwohl von einer durchgreifenden Thätigkeit einheimischer Schulen nicht zu reden ist. Zu den früheren Werken gehört in der Severikirche zu Erfurt das Altarrelief eines trefflich bewegten S. Michael, sowie die Sculpturen des Taufsteins vom Jahre 1467. Hier mag denn auch der prächtige Lettner des Doms zu Havelberg Erwähnung finden, der sich vor späteren Arbeiten dieser Art durch reichen figürlichen Schmuck auszeichnet. Er enthält in vielen kräftigen Reliefs die Leidensgeschichte Christi, dazwischen auf Konsolen die Statuen der Apostel und der Madonna, letztere noch im idealen gothischen Gewandfluss. Aehnliche Reliefs sieht man ebendort an mehreren Altären. An dem glänzenden Lettner des Domes zu Halberstadt, vom Jahre 1510, überwiegt das dekorative Element. Dagegen sind an der Kanzel im Dom zu Freiberg, die origineller Weise als riesige Tulpe gestaltet ist, plastische Arbeiten von selbständigem Werth und energisch durchgebildetem Styl. Die Treppe wird von einem Gesellen getragen, welcher alle Zeichen grosser Anstrengung zu erkennen giebt. Unten klettern zwischen den grossen Blumenranken vier reizend naive nackte Engelknaben, von denen der eine humoristischer Weise mit einem Bergmannsjäckchen bekleidet ist, aus welchem die Flügel possierlich hervorbrechen. Oben sitzen zwischen den Blumenblättern die grossen Brustbilder der vier Kirchenväter, deren Köpfe eine meisterhafte Feinheit portraitartiger Charakteristik zeigen. Den Schalldeckel krönt eine schöne Madonna mit anmuthig bewegtem Kinde. Der Meister dieses ausgezeichneten Werkes, welches auf schwäbische Einflüsse zu deuten scheint, hockt am Fusse der Kanzel in ganzer Gestalt, mit ruhiger Zuversicht um sich schauend.

Halberstadt.

Freiberg.

Annaberg.

Endlich besitzt die Kirche zu Annaberg ein Werk der Steinsculptur aus dieser Epoche, welches weniger durch besondere Feinheit der Ausführung als durch den beispiellosen Umfang und durch die wahrhaft verschwenderische Anwendung der Plastik hervorragt. Die Brüstungen der Emporen, welche sich rings um die Wände ziehen, sind nämlich mit nicht weniger als hundert einzelnen Hochreliefs geschmückt, die von 1499—1525 von einem Meister *Theophilus Ehrenfried* mit zwei Gehülfen ausgeführt wurden. Die ersten 22 schildern die verschiedenen Altersstufen des Menschen, und zwar des männlichen wie des weiblichen Geschlechts mit der im Mittelalter beliebten Hinzufügung von symbolischen Thiergestalten. Die übrigen Reliefs enthalten die Geschichte des alten und des neuen Testaments, der Maria und der Apostel mit ihren Martyrien. Das Weltgericht macht den Beschluss. Tüchtig, wenn auch nicht besonders fein durchgeführt, hin und wieder mit Benutzung Dürerscher Compositionen, müssen diese Arbeiten in ihrer früheren Bemalung und Vergoldung einen unvergleichlich prächtigen Eindruck gemacht haben. — Von höherem Kunstwerth, durch Grossartigkeit der Empfindung und Freiheit der Form ausgezeichnet, ist an derselben Kirche die sogenannte goldne Pforte mit einer Darstellung der Dreifaltigkeit. Sodann die Thür der 1522 beendeten Sakristei, deren Formen eine geschmackvolle Mischung von Motiven der Renaissance und der Gothik zeigen, und die in dem Bogenfeld eine gemüthliche Reliefscene der h. Anna, Maria und des Christkindes, umgeben von dienenden Engeln, enthält. Endlich wurde in demselben Jahre der Hochaltar aufgestellt, welcher in zierlichem Kalksteinrelief auf rothmarmornem Grunde eine hübsch componirte und fleissig ausgeführte Darstellung des Stammbaums der Maria zeigt. Dieses Werk ist in Augsburg von einem dortigen Bildhauer und Schnitzer *Adolph Dowher* gefertigt worden. Ein allerdings vereinzeltes, aber beachtenswerthes Zeugniss für den Einfluss der schwäbischen Kunst in diesen Gegenden.

c. Die Erzarbeit.

Bedeutung Nürnberg's.

Weniger allgemein, als die beliebte Holzschnitzerei und die Steinsculptur wird in dieser Epoche die Erzarbeit bei den Deutschen gepflegt. Sie scheint fast nur in Nürnberg zu umfassender Anwendung gekommen zu sein; dafür aber erhebt sie sich hier durch die Kraft eines der grössten Meister deutscher Kunst zu reinster Vollendung. Es ist *Peter Vischer,* der ehrsame Bürger und Rothgiesser von Nürnberg.

Peter Vischer.

Wir wissen nicht viel von dem äusseren Leben, noch weniger von dem Bildungsgange dieses ebenbürtigen Zeitgenossen eines Albrecht Dürer. Sein Vater war jener Hermann Vischer, der 1457 das Taufbecken

der Stadtkirche zu Wittenberg gegossen hat. Es folgt in seinem figürlichen Schmuck noch den Traditionen gothischer Kunst und zeugt keineswegs von einer höheren Begabung. Auch sonst ragt, was in diesen Gegenden an Bronzewerken geschaffen wurde, nicht über das Mittelmässige hinaus. Mehrere Grabplatten im Dom zu Bamberg liefern dafür Belege. Die älteste von ihnen scheint die des Bischofs Georg I. († 1475) zu sein. In ihr ist das realistische Streben der Zeit noch keineswegs zu günstigen Erfolgen gelangt; denn die Haltung erreicht nicht mehr den schönen Schwung früherer Werke und leidet dafür, anstatt eine freiere Natürlichkeit zu bieten, an unlebendiger Steifheit. Auch die Grabplatte Bischof Heinrichs III., die laut Inschrift 1489 gefertigt wurde, erscheint in ähnlicher Richtung als ein mittelmässiges Werk, bei welchem namentlich die schlecht gezeichneten Hände auffallen. Aehnliches gilt von den Grabplatten der Bischöfe Vitus I. († 1503) und Georg II. († 1505), die gleich jenen im Flachrelief die Gestalten der Verstorbenen zeigen: handwerklich wackere Arbeiten, namentlich durch saubere Ausführung der reichen Damaszirung in Gewändern und anderen Beiwerken achtungswerth, auch im Styl des Faltenwurfes wohlverstanden, aber doch immer etwas stumpf und ausdruckslos. Wenn daher mehrere dieser Werke auf Peter Vischer zurückgeführt werden, so kann man das nur in dem Sinne gelten lassen, dass der Guss in der berühmten Vischer'schen Werkstatt zu Nürnberg ausgeführt wurde. Als Zeugnisse seines Geistes und seiner Kunstrichtung dürfen solche Arbeiten untergeordneten Ranges uns nicht aufgedrängt werden. Diese Auffassung findet eine Bestätigung in der urkundlichen Notiz, dass jenes Denkmal Bischof Georgs II. zwar in der Vischer'schen Werkstatt gegossen wurde, aber nach dem Entwurf des Bamberger Malers Wolfgang Katzheimer.*)

Verbreitung des Erzgusses.

Eherne Gräber zu Bamberg.

Welchen Bedarf übrigens das einzige Bamberg in jener Zeit an bronzenen Grabplatten hatte, erfährt man bei einem Ueberblick der in der Sepultur des Domes vorhandenen Denkmäler dortiger Domherren, Pröpste und Dechanten. Dem frühesten dieser Werke vom Jahre 1414 schliessen sich aus den letzten Decennien desselben Jahrhunderts noch fünf andere an, von denen die beiden älteren von 1464 und 1475 die Gestalten der Verstorbenen nur in eingegrabenen Umrissen geben. Mit dem Denkmal des Domherrn Erhard Truchsess von Wetzhausen († 1491) beginnt die Reihe der Reliefwerke. In den beiden ersten Decennien des 16. Jahrhunderts sind sodann vierzehn ähnliche Tafeln, darunter nur eine in vertiefter Arbeit, hinzugekommen. Gegen 1520 nimmt der Luxus in diesen Werken

*) Vergl. *Heller*, Beschr. der bisch. Grabm. im Dom zu Bamberg S. 32.

allmählich ab: denn bis 1540 zählen wir nur noch sechs solcher Tafeln, und von da hören sie fast gänzlich auf und begnügt man sich meist mit metallnem Wappen und Inschriftplatte. Alle diese Werke rühren von unbekannten Meistern her. Nur einmal nennt sich *Hans Krebs*, welcher die Relieftafel des 1515 verstorbenen Domherrn Georg von Stibar arbeitete. Aber auch von diesem Künstler wissen wir nicht, wo er gelebt, und wir vermuthen nur, dass er nach Nürnberg gehört habe.

Die Vischer'sche Giesshütte.

Es muss uns also genügen, eine rege, wenngleich sehr einseitige Thätigkeit im Erzguss für die damalige fränkische Kunst nachgewiesen zu haben. Dass aber Nürnberg der Hauptort dieses Schaffens war, erhellt schon aus dem Umstande, dass man sich mit Bestellungen aus verschiedenen Gegenden Deutschlands dorthin an die Vischer'sche Werkstatt wandte. War das schon unter dem älteren Hermann Vischer für Wittenberg geschehen, so wuchsen Ansehen und Ruf der wackeren Nürnberger Rothgiesserfamilie noch unter dem ungleich begabteren Sohne *Peter Vischer*.

P. Vischer's Leben.

Derselbe wurde 1489 als Meister aufgenommen und 1494, zugleich mit dem Bildschnitzer *Simon Lamberger*, vom Kurfürsten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen, um diesem „mit ihrem Rath und Handwerk zu dienen." Was Vischer dort geschaffen, ist unbekannt, wohl auch schwerlich noch vorhanden. Die übrige Zeit seines Lebens scheint dem Meister unausgesetzt zu Nürnberg in fleissiger Arbeit hingegangen zu sein. Fünf Söhne unterstützten ihn bei seinen umfangreichen Schöpfungen. Unter ihnen wird der gleichnamige *Peter**) im Jahre 1527 als Meister bei dem Handwerk der Fingerhuter aufgenommen. Meister *Hans*, „der Giesser" zubenannt, scheint besonders den Guss geleitet zu haben. Von *Hermann*, der wieder den Namen des Grossvaters führt, wissen wir unter Anderem, dass er in Italien gewesen und von dorther manche Visirung und Risse mitgebracht. Von *Johann (Jakob?)***) kennen wir mehrere Werke; von *Paul* dagegen wissen wir Nichts zu nennen. Im Jahre 1529 starb Peter Vischer. Seine Söhne überlebten ihn, wie es scheint, nicht über das Jahr 1540 hinaus.

Vischer's frühere Werke.

Wichtiger als diese dürftigen Nachrichten von seinem äusseren Leben ist das, was der Meister selbst in seinen zahlreichen Werken über seinen inneren Entwicklungsgang berichtet. Das Bild eines reichen und tiefen Künstlerlebens rollt sich auf, und die einzelnen Züge desselben sind um so sicherer, da Vischer, ähnlich wie Dürer, seine Werke mit Jahreszahl und Monogramm zu versehen pflegte; eine Abweichung von der damals in

*) Für dies und die folgenden Notizen vergl. *Baader*, Beiträge zur Kunstg. Nürnb. I. u. II. Heft.

**) *Neudörffer* kennt keinen Johann, wohl aber einen Jakob Vischer.

Deutschland üblichen Sitte, die das Herannahen einer neuen Zeit, das Erwachen des künstlerischen Selbstgefühls und das Bewusstsein der fortschreitenden Stylentwicklung klar bekundet. Und wirklich gewährt der Lebensgang Vischers ähnlich wie der Dürers die Thatsache eines unablässigen künstlerischen Fortschreitens. In seinen frühesten bekannten Werken, dem Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg vom Jahre 1495, sowie dem des Bischofs Johann im Dom zu Breslau vom Jahre 1496, hat Vischer die noch von seinem Vater gahandhabten conventionellen Formen der früheren Zeit verlassen und sich dem einseitigen Realismus der damaligen Nürnberger Schule eines Wohlgemuth und Adam Krafft in ganzer Schärfe hingegeben. Sowohl die Gestalt des Bischofs, als auch die kleinen Figuren von Aposteln und Heiligen an dem Magdeburger Denkmal verrathen in den harten Gewandbrüchen und der energischen Portraitauffassung, wie vollständig der Meister damals in den herrschenden Ton der Dartellung einstimmte. Es fehlt uns auch nicht an einem Zeugniss dafür, dass eine ähnliche Richtung sich im Erzguss zu Nürnberg schon vorbereitet hatte. Hoch an der westlichen Seite der Sebaldskirche, an der Löffelholzkapelle, sieht man eine überlebensgrosse eherne Statue des Gekreuzigten vom Jahre 1482. Energisch und mit gründlichem Naturstudium durchgeführt, geht sie in realistischer Härte der Detailbildung sehr weit und sucht den gar zu äusserlich massiven Eindruck weder durch Adel der Form noch durch Würde der Empfindung zu mildern. Liesse sich dies immerhin tüchtige, resolute Werk auf jenen *Eberhard Vischer* zurückführen, der 1459 Meister wurde und 1488 starb, und vielleicht der Bruder des älteren Hermann war, so hätten wir für die Werkstatt selbst den Beweis eines realistischen Uebergangsstadiums noch vor den erwähnten Grabmälern Peter Vischers *).

Volle zehn Jahre vergehen seit der Vollendung jener bedeutenden Arbeiten, ohne dass wir für diese lange Epoche ein sicheres Werk des Meisters nachzuweisen vermöchten. Diese Lücke ist um so empfindlicher, da während jenes Zeitraumes in Peter Vischer's künstlerischer Anschauung ein Umschwung eingetreten ist, der ihn von der Einseitigkeit des allgemein herrschenden Styls befreite und ihn zu einer durchaus selbständigen geläuterten Auffassung führte. In unvergleichlicher Schönheit gelangt dieselbe an dem Hauptwerk seines Lebens, dem von 1508—1519 ausgeführten Sebaldusgrab in S. Sebald zu Nürnberg, zum Siege. Es galt hier dem verehrten Schutzpatron seiner Vaterstadt, dessen Gebeine ein

Sebaldusgrab.

*) Auf Hermann dagegen, wie *Rettberg* S. 95 freigiebt, ist die Arbeit schwerlich zu beziehen.

aus dem Mittelalter stammender Sarkophag umschloss, ein würdiges Denkmal zu errichten. Was Vischer an Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe besass, brachte er, in der Ausführung von seinen fünf Söhnen unterstützt, bei diesem Werke zur Geltung. An Reichthum und Schönheit, an vollendeter Feinheit der Durchführung hat es in der ganzen Plastik dieser Epoche nur ein Seitenstück: Ghiberti's grosse Bronzethür zu Florenz. In dem zierlichen Aufbau und der Fülle des bildnerischen Schmuckes, der alle Theile überspinnt, kommt noch einmal die nordische Phantastik des 15. Jahrhunderts zum vollen Ausbruch; aber ein klarer Sinn beherrscht den ganzen Aufbau, und eine geläuterte Empfindung adelt jede Einzelheit.

Der Unterbau.

Der Sarkophag des Heiligen ruht auf einem Unterbau, dessen Flächen mit vier Reliefscenen aus dem Leben desselben geschmückt sind. In wenig Zügen und in klarer Anordnung trifft Vischer hier den ächten Reliefstyl,



Fig. 176. S. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Vom Sebaldusgrabe zu Nürnberg.

wie er so rein in der ganzen Epoche nur in seltenen Ausnahmen erscheint. (Fig. 176) Mit höchster Lebendigkeit weiss er zu erzählen und selbst die unfassbar dunklen Wundergeschichten dadurch der Plastik zugänglich zu machen, dass er den Reflex der übernatürlichen Ereignisse im Staunen der Zuschauer naiv sich spiegeln lässt. An der einen Schmalseite ist die Statuette des h. Sebald angebracht, und an der andern Schmalseite hat der Meister sein eigenes Bild aufgestellt. Diese Anordnung allein ist bezeich-

nend für den Geist der Epoche und für das wohlbegründete Selbstgefühl des wackern Meisters. Aber noch deutlicher bezeugt die grosse Verschiedenheit der Auffassung der beiden Statuetten die feine Unterscheidungsgabe des Künstlers. Denn der Heilige, in langem Pilgergewande schreitend, den Stab in der einen, das Kirchenmodell auf der andern Hand, zeigt in dem einfach grossen Faltenwurf und dem ehrwürdigen Kopf mit lang herabfliessendem Bart sich als ideales Charakterbild, während die stämmige Gestalt des Meisters, dessen breites ächt deutsches Gesicht vom kurzen Krausbart umgeben und von einer runden Kappe bedeckt wird, in dem schlichten Schurzfell und der Anspruchslosigkeit der ganzen Haltung eine volksthümlich realistische Erscheinung bietet. (Fig. 177).



Fig. 177. Peter Vischer's Portraitbild vom Sebaldusgrab.

Baldachin

Dieser einfache Kern des Denkmals wird nun umfasst und überragt von acht schlanken Pfeilern, die sich nach oben in zierlichen Spitzbögen zusammenwölben und von einem dreifachen reich gegliederten Kuppelbau gekrönt werden. Zwischen den Pfeilern sind noch zierliche Kandelaber angebracht, deren Verlängerung sich bis zur Spitze der Bögen fortsetzt. Wir können diese Grundzüge des architektonischen Aufbaues nicht berühren, ohne seinen selbständigen Werth hervorzuheben. Denn gegenüber unverständigen Anfechtungen, die einem älteren, im gothischen Styl durchgeführten Entwurf vom Jahre 1488 den Vorzug geben wollen *), ist nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass das ausgeführte Werk an architektonischer Schönheit und Originalität, sowie an Zweckmässigkeit für die Aufnahme plastischen Schmuckes jener Skizze unbedingt überlegen erscheint. Wohl mischt der Meister im Sinne seiner Zeit die reichen Dekorativformen der Renaissance mit dem schlanken Aufbau, den scharfen Gliederungen, dem Spitzbogen der Gothik, und fügt endlich in den krönenden Kuppeln mancherlei Reminiscenzen romanischer Baldachine, durch gothi-

*) Der Kuriosität halber erinnere ich an den wunderlichen Einfall *Heideloff's*, der jenen älteren Entwurf *Veit Stoss* zusprechen und *Vischer* überhaupt nur zum mechanischen Ausführer und Giesser Stossischer Modelle machen wollte. Ernsthaft darauf zu erwidern ist wohl nicht nöthig.

sche Details bereichert, hinzu. Alles das ist aber nicht blos geistsprühend und phantasievoll erfunden, sondern auch mit weiser Berücksichtigung des künstlerischen Zweckes und des bestimmten Materiales*) angelegt, und mit einer jubelnden Lust in verschwenderichem Gedankenreichthum durchgeführt, dass jeder Tadel schweigen und sich vor der Ueberlegenheit einer solchen wie aus einem Guss in die Form geflossenen Schöpfung beugen muss. Wie sinnreich schon, das Ganze auf die festen Schalen von Schnecken zu stellen! wie mannigfach sind die reichen Basen der Pfeiler, Säulen und Kandelaber, die zahlreichen Kapitäle und Konsolen gebildet! und mit welcher künstlerischen Ueberlegung sind bei alledem die architektonischen Hauptlinien festgehalten, so dass derselbe Gedanke sich in allen Regenbogenfarben der Phantasie spiegelt.

Die Apostelbilder.

Und doch gipfelt die Herrlichkeit des Ganzen völlig erst in dem reichen bildnerischen Schmuck. An den Hauptstellen, in der Augenhöhe des Beschauers, erheben sich an den Pfeilern des luftigen Gebäudes die idealen Pfeiler der Kirche, die Apostel (Fig. 178 bis 189). Es sind schlanke Gestalten in vollendeter Entwicklung der körperlichen Erscheinung, theils mit milden theils mit grossartigen Köpfen, ruhig in Nachsinnen versunken wie Judas, Thaddäus und Thomas, theils in wehmüthigem Ausdruck wie Bartholomäus und Johannes, oder in erregter Bewegung einander gegenüber tretend wie Philippus und Paulus, Simon und Andreas. Die Gewänder verbinden den idealen Schwung der besten gothischen Epoche mit der reichen Mannigfaltigheit der Antike und dem vollen Lebensgefühl der neuen Zeit. Diese unübertroffen edlen Gestalten haben die nächste Verwandtschaft mit den Figuren Ghiberti's, welchem Vischer in Reinheit und Adel der Empfindung überhaupt am nächsten steht. Nur mit dem Unterschiede, dass bei Ghiberti die Antike, bei Vischer das Mittelalter stärker hervorklingt. Letzteres erscheint um so klarer, als in mehreren dieser Gestalten, wie im Matthäus und dem jüngeren Jakobus sogar eine leise Nachwirkung der conventionellen Haltung gothischer Figuren unverkennbar ist. Mit klarem Bewusstsein hat der grosse Meister die Gebrechen des Realismus seiner Zeit erkannt und sich von der Befangenheit seiner früheren Werke vollkommen befreit. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass der erste Anstoss dazu, sowie zur Aufnahme von Renaissance-Motiven ihm aus Italien gekommen ist. Aber er wurde dadurch nicht zum Nachahmer, vielmehr wusste er die volks-

*) Gerade diesen Punkt, gewiss nicht den unwichtigsten, haben jene klugen Leute übersehen, die gegen die angebliche „Willkür“ des Meisters deklamiren, und denen er freilich nur dann genügt hätte, wenn er widersinnig genug gewesen wäre, die „consequenten“ Formen irgend eines Steinstyles in sein Erz zu übersetzen.

Fig. 178 bis 189. Die Apostel Peter Vischer's



Simon Zelotes.



Andreas.



Bartholomäus.



Jakobus der Aeltere.



Judas Thaddäus.



Philippus.

am Sebaldusgrabe zu Nürnberg.



Matthäus. Thomas. Jakobus der Jüngere.

Paulus. Petrus. Johannes.

thümliche Frische und die Wärme der Empfindung der deutschen Kunst mit südlichem Formenadel zu verschmelzen, dabei aber, was irgend an Fluss und Schwung in der Kunst der eignen Vorfahren lag, zu neuem Leben zu erwecken und der deutschen Plastik dieselbe Bedeutung zu erringen, welche der Malerei in ähnlicher Art durch Holbein zu Theil wurde.

Die Propheten.

Hoch über den Aposteln werden die Pfeiler durch zwölf kleinere Statuetten bekrönt, zum Theil Propheten in ähnlicher Feinheit der Charakteristik, vier Figuren dagegen in kecker Haltung und mit jugendlichen Zügen in der Tracht der Zeit, der Eine sogar mit aufgestreiften Hemdärmeln. Vielleicht ebenfalls Propheten, in deren Charakteristik der Meister dann aber dem phantastischen Hange seiner Epoche starke Zugeständnisse gemacht hat. Ausserdem sind alle übrigen dekorativen Theile mit einer unabsehbaren Fülle von Bildwerken bedeckt. Besonders reich wuchert dies heitere Leben am Unterbau. Auf den Ecken sitzen die phantasievollen Figürchen des Nimrod, Simson, Perseus und Herkules zwischen ihnen am Fuss des mittleren Kandelabers die Gestalten der Stärke, Mässigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit, köstlich bewegte Gestalten von grösster Anmuth. Auf den kleinen verbindenden Bögen des Unterbaues, dem mittleren Gesimse und den oberen Kapitälen der Kandelaber tummeln sich Schaaren von nackten Kindern, wohl etwas schwer in den Formen, aber durch reizenden Muthwillen, liebenswürdiges Spiel, graziösen Humor wahrhaft entzückend. Dem hier eingeschlagenen Gedankengange entspricht es, dass auf der mittleren höchsten Kuppel das Christkind als naive Bekrönung des Ganzen steht. Aber mit alledem thut sich die unerschöpfliche Phantasie des Meisters noch nicht genug. Er wagt einen vollen Griff in die antike Fabelwelt, bringt ihre Delphine als gothische Krabben an den Bögen an, verwendet ihre Harpyien zu reizenden Lichthaltern und schüttet ein ganzes Heer ihrer Tritonen, Sirenen, Satyrn, Faune über die Basen der Säulen und Kandelaber aus. Und aus dieser bunten Fülle des natürlichen und phantastischen Lebens erheben sich oben in ruhiger Klarheit die hohen Gestalten der Apostel als Träger der geistigen Mächte des Christenthums. Reicher, gedankenvoller, harmonischer hat nie ein Werk deutscher Plastik die Schönheit des Südens mit der Innigkeit des Nordens verbunden*).

Der übrige plastische Schmuck.

Andere Werke P. Vischer's.

Dieselbe Lauterkeit des Styls, zum Theil in noch feinerer Durchbildung finden wir an den späteren Werken des Meisters. So zunächst an einem vorzüglichen Relief der Krönung Mariä, vom Jahre 1521, von dem

*) Die Inschrift am Fusse des Denkmals lautet: „Petter Vischer pvrger zv Nurmberg machet das werck mit seinen sunnen. vnd ward folbracht im jar 1519 vnd ist allein Got dem allmechtigen zv lob vnd sanct Sebolt dem himelfursten zv eren mit hilff frumer leut von dem allmussen bezalt."

sich zwei Abgüsse in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dom zu Erfurt finden. Hier zeigt die Behandlung des Reliefs wieder eine klassische Einfachheit in leise aus der Fläche vortretenden Figuren. Maria hat



Fig. 190. Relief Peter Vischer's. Regensburg.

im Kopfe mit der hohen runden Stirn einen etwas befangenen mit Veit Stoss zusammentreffenden Typus; herrlich und grossartig sind dagegen die Köpfe von Christus und Gottvater, majestätisch ihre Bewegungen und der

Gegensatz zu der demüthigen Innigkeit der Jungfrau. Die Gewänder fliessen in grossem klarem Wurf, der indess bei Maria nicht ganz ungesucht ist. Nicht minder vorzüglich erscheint ein anderes Relief, ebenfalls vom Jahre 1521, im linken Seitenschiff des Doms zu Regensburg, das Grab der Frau Margaretha Tucher bezeichnend (Fig. 190). Es stellt die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus dar und zeigt in den Gewändern wie in der Architektur des Hintergrundes noch entschiednere Einwirkung der Renaissance. In Composition und Empfindung unübertrefflich edel, erscheint die Ausführung etwas trockner als die der vorigen Werke. Sodann gehört das Flachrelief einer Grablegung in der Aegidienkirche zu Nürnberg vom Jahre 1522 und mit dem Monogramm Peter Vischers bezeichnet, hieher. Es ist gewiss eine Erfindung des Meisters, wie aus der Innigkeit des Ausdrucks, der schönen Anordnung und dem Adel des Formgefühls hervorgeht. Meisterlich ist auch der Oberkörper Christi behandelt, ebenso der herabhängende Arm, höchst edel der Kopf in seinem verklärten Schmerz. Aber gewisse Mängel in der allerdings schwierigen Verkürzung des Körpers lassen darauf schliessen, dass der Entwurf durch die ausführenden Hände eines Anderen, vielleicht eines seiner Söhne gegangen ist.

Grabmäler P. Vischer's.

Höchst bedeutend sodann zwei grosse Grabdenkmäler aus den letzten Lebensjahren Vischers, die seine Kraft noch ungemindert, sein Schönheitsgefühl ungetrübt zeigen. Das eine liess sich der Kardinal Albrecht von Brandenburg 1525 in der Stiftskirche zu Aschaffenburg setzen. Es stellt in mässigem Relief die lebensgrosse Gestalt des Kirchenfürsten dar, grossartig in würdevoller Haltung, die Gewänder in prächtigem Wurf und reicher geschmackvoller Damaszirung. Der ausdrucksvolle Kopf ist von mächtiger Bedeutung und enthält alle Elemente einer prägnanten Charakteristik, aber geläutert unter dem Einfluss eines idealen, auf das Wesentliche und Grosse gerichteten Sinnes. Nur Holbein hat gleichzeitig in Deutschland solche Charakterbilder geschaffen. Das zweite noch vorzüglichere, ein wahrer Triumph der Plastik, ist das Denkmal Kurfürst Friedrichs des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg, vom Jahre 1527. In einem schlichten Renaissancerahmen erhebt sich die Reliefgestalt des Fürsten, eine der herrlichsten Portraitfiguren, voll Feuer in den blitzenden Augen, voll Geist und Lebenskraft. Der dichte, krause Bart entspricht der kernigen Mannhaftigkeit der Gesichtszüge und der ganzen Erscheinung. Der kurfürstliche Mantel ist in wuchtigen Falten gebrochen und doch bis in's Kleinste durch feine Motive belebt. Ist dies herrliche Denkmal wirklich von dem gleichnamigen Sohne unseres Meisters gearbeitet worden, wie Baader angiebt, und ist es dasselbe Werk, welches von den

geschworenen Meistern des Rothschmiede-Handwerks dennoch als Meisterstück zurückgewiesen wurde, so bleibt kaum etwas Anderes zu vermuthen übrig, als dass der Vater ihm den Entwurf dazu angefertigt, mindestens ihm dabei wesentlich beigestanden habe. So erklärt sich denn vielleicht, warum der Nürnberger Rath unterm 22. Mai 1532 abermals diese Arbeit als Meisterstück geltend machen will, mit dem Bemerken, Peter Vischer bestehe damit als Meister gar wohl, wenn er auch die Meisterstücke nicht immer in vorschriftsmässiger Ordnung mache. Oder sollte der alte Kunz Rösner Recht haben, wenn er in seiner handschriftlichen Chronik von Nürnberg sagt, „Peter habe den Vater in Kunsten übertroffen"?

Bilder zu Innsbruck.

Andere beglaubigte Werke Peter Vischers des älteren kennt man nicht. Und doch glaube ich eine bisher kaum beachtete bedeutende Arbeit ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit zuschreiben zu können. Wir erfahren durch Baader), dass im Jahre 1513 der Meister mit Aufträgen für das Grabmal Kaiser Maximilians beschäftigt war; und zwar handelte es sich nicht um blossen Guss fremder Modelle, sondern der Nürnberger Gesandte Kaspar Nützel berichtet im Juni desselben Jahres dem Kaiser, er habe Peter Vischer besucht und „der pild ains, darzu er den form hat gantz zugericht," soweit vorgeschritten gefunden, dass es in den nächsten drei Wochen „vngeuerlich" gegossen werden könne. Dieses „Bild" glaube ich an dem berühmten Denkmale des Kaisers in der Hofkirche zu Innsbruck nachweisen zu können. Es ist das Standbild König Arthurs von England (Abb. auf S. 614) nicht blos von allen das edelste, durch ruhige schlichte Schönheit und vollendete Meisterschaft der Durchführung ausgezeichnet, sondern wie zur ausdrücklichen Bestätigung sogar mit der Jahrzahl 1513 bezeichnet, der frühesten die man an dem gesammten Denkmal findet. Ob dagegen die übrigen Bildwerke, welche der Meister für denselben Zweck versprochen hatte, zur Ausführung gekommen sind, vermag ich mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Doch steht die Statue König Theodorichs, ebenfalls mit 1513 bezeichnet, wenngleich minder fein modellirt und durchgeführt, im geistigen Ausdruck jener ersteren so nahe, dass ich den Entwurf ebenfalls Vischer zuschreibe. Archivalische Forschungen, von Hrn. Schoenherr zu Innsbruck angestellt, ergeben, dass beide Bilder nicht zu den dort gegossenen zählen. Dass aber Vischer wirklich für das Grabmal Arbeiten ausgeführt, erhellt aus einem Briefe Kaspar Nützel's vom Jahr 1517, dessen Abschrift ich Hrn. Baader verdanke, und in welchem der Gesandte im Auftrage des Kaisers mit dem Rath zu Nürnberg wegen Bezahlung Meister P. Vischers für die zum Grabmal desselben gelieferten Arbeiten unterhandelt.

Ausserdem arbeitete P. Vischer in den letzten Jahren seines Lebens ein prachtvolles Gitter für das Begräbniss der Fugger in Augsburg. Aber

Antike Stoffe.

es blieb in Nürnberg, wurde von den Herren für das Rathhaus erworben, zu Anfang unseres Jahrhunderts jedoch verkauft und eingeschmolzen! Es enthielt ausser biblischen Gestalten unter Anderem eine Darstellung des Kentauren- und Lapithenkampfes, würde also einen wichtigen Beleg für Vischers Art der Auffassung antiker Stoffe geboten haben. Ein anderes, dem Meister wohl mit Recht zugeschriebenes Werk dieser Gattung ist das Relief von Orpheus und Eurydike in der Kunstsammlung des neuen Museums zu Berlin. Dagegen fragt sich sehr, ob wir die Statuette des Apollo als Bogenschützen, gegenwärtig im Landauer Brüderhause zu Nürnberg, ehemals im Schiessgraben der Stadt, für ein ächtes Werk Peter Vischers nehmen dürfen. Zwar ist die Bewegung der jugendlichen Gestalt, wie sie im frischen Vortreten zum Schuss den Bogen spannt, überaus glücklich gedacht; aber in der Durchführung mangelt jenes tiefere Verständniss und jene feinere Ausprägung der Form, die den ächten Werken des Meisters eigen sind. Der Untersatz mit seinen Delphinen und nackten Kindern entstellt geradezu durch Plumpheit das im Uebrigen ansprechende Ganze. Wohl mag die Skizze zur Statuette noch von Peter Vischer herrühren; Modell und Guss dagegen stammen gewiss von einem seiner Söhne, wie das auch theilweise durch die Jahrzahl 1532 bestätigt wird. Noch ein Wort schliesslich über die Idee des kleinen Werkes, um gewisse Redensarten von „Geschmack- und Taktlosigkeiten", welche „die klassische Bildung" schon hier an den Tag gelegt haben soll, zurückzuweisen. Da bleibt nur zu fragen, ob für den Platz, wo die Bürger sich im Bolzenschiessen übten, eine treffendere Figur erfunden werden konnte, als dieser rüstige jugendliche Bogenschütz, heisse er nun Apollo oder anders. Wer sich an dem Namen stösst, dem ist nicht zu helfen; wen die Nacktheit ärgert, mit dessen Armseligkeit ist vollends nicht zu streiten. Ihm mögen alle Pluderhosen und Stulpenstiefel des modernen „Realismus" angewiesen werden, um jede Blösse damit zu decken.

Werke der Vischer'schen Giesshütte.

Wie weit unter Peter Vischers Leitung sich der Ruf der Nürnberger Giesshütte verbreitete, erkennen wir am besten daraus, dass sogar für den Dom zu Schwerin eine Erztafel zum Gedächtniss der 1524 verstorbenen Herzogin Helene von Mecklenburg bei Vischer bestellt wurde. Ueber dies Werk giebt ein Brief des Meisters aus seinem Todesjahr 1529 Nachricht*), worin er „auf ziemlich derbe Weise sein Befremden darüber ausspricht, dass man ihm die fertig gegossene Arbeit seit Jahr und Tag auf dem Halse lasse und sie weder abhole noch ihm Geld schicke, und in

*) *Lisch* in den Jahrb. des Ver. für mecklenburg. Gesch. III. Bd. (Schwerin 1838) S. 159.

welchem von irgend einer persönlich künstlerischen Theilnahme für das Werk gar nichts durchklingt"*). Ohne Zweifel war es eine fremde Arbeit, deren Guss lediglich man der berühmten Vischerschen Hütte übertrug. Dem entspricht auch die etwas flaue und stumpfe Modellirung, welche mit der technischen Gediegenheit des Gusses contrastirt. Uebrigens enthält die Tafel nur Inschrift, Wappen und dekorative Zuthaten. — Werthvoller ist ein andres rein dekoratives Werk, das seiner zierlichen Renaissanceformen wegen wohl ebenfalls auf die Vischersche Werkstatt zurückgeführt werden muss: ein bronzener, auf vier Pilastern ruhender Baldachin in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, das Grab der h. Margaretha bezeichnend. Die feine und phantasievolle Behandlung der Dekoration, die lebendig bewegten Engel, welche oben als Leuchterhalter knieen, weisen auf Vischersche Arbeit.

Denkmale zu Römhild.

Weiterhin ist hier eine Anzahl werthvoller Denkmäler anzureihen, die mit Wahrscheinlichkeit als Erzeugnisse der Vischerschen Werkstatt betrachtet werden. So in der Kirche zu Römhild die Denkmale Hennebergischer Grafen**). Das frühere wurde vermuthlich gegen 1490 dem Grafen Otto IV. noch bei Lebzeiten errichtet und stellt denselben in einer lebensgrossen Erzstatue frei vor der Wand auf einem Löwen stehend, und in voller Rüstung dar. Erscheint hier die Auffassung voll individuellen Lebens, so erhebt sich dieselbe zu noch reicherer Durchbildung in dem trefflichen zwischen 1507—1510 ausgeführten Doppeldenkmal des Grafen Hermann VIII. und seiner Gemahlin Elisabeth. Namentlich zeigen die lebensgrossen auf dem Deckel des Sarkophags ruhenden Gestalten der Verstorbenen einen seltenen Adel der Charakteristik, die besonders in den Händen und im Gesicht der Dame sich zu klassischer Lauterkeit erhebt. Diese Hauptgestalten stehen der Auffassung Peter Vischers so nahe, dass es schwer fällt sie ihm nicht zuzuschreiben, und dass selbst das Fehlen seines Monogramms mir nicht als genügender Gegenbeweis erscheint. An den kleinen Nebenfiguren herrscht grösstentheils der langfaltige Gewandstyl des Sebaldusgrabes, jedoch in geringerer Durchführung. Andere dieser Statuetten befolgen sogar die scharfbrüchige Gewandbehandlung der übrigen Nürnberger. Nach alledem mögen diese Nebenfiguren wohl in Vischers Werkstatt, aber von untergeordneten Händen gearbeitet sein.

Denkmal zu Hechingen.

Wenn dagegen auch für das eherne Grabdenkmal des Grafen Eitel Friedrich von Zollern und seiner Gemalin, in der Stadtkirche zu

*) So *Kugler*, Kl. Schriften II. S. 652. Anm. 2.

**) Herausgeg. von *A. Döbner* (München 1840). Vergl. die gründliche Analyse in *Kugler's* Kl. Schr. II. 648 ff.

Hechingen, welches wie es scheint vor 1510 angefertigt wurde,*) Peter Vischer als Urheber angenommen wird, so dürfte nur etwa die Ausführung des Gusses in seiner Hütte nach einer fertig gelieferten Vorlage erfolgt sein. Vielleicht aber liegt es näher, an das damals ebenfalls kunstreiche Augsburg als Entstehungsort zu denken, da dort mehrere Giesser und Bildhauer um jene Zeit rühmlich erwähnt werden.

Denkm. zu Krakau.

Aus derselben Zeit wie jene Grabmäler zu Römhild (1510) datirt das prächtige eherne Denkmal des Kardinals Friedrich, eines Sohnes Königs Kasimir IV. von Polen, im Dom zu Krakau**). Es besteht aus zwei grossen Erzplatten, von denen die eine in eingegrabenen Linien die edle Gestalt des Verstorbenen, die andere in feinem Flachrelief den Kardinal knieend vor der seitwärts sitzenden gekrönten Maria darstellt. In naiver Bewegung streckt das Christuskind dem Betenden das Händchen entgegen. Hinter dem Kardinal schreitet der Schutzpatron Polens, S. Stanislaus, an der Hand einen Todten führend, den er nach der Legende zum Leben erweckt hat. Wohl mag diese Tafel in der Vischerschen Werkstatt gegossen worden sein; aber der schärfere Realismus, das befangenere Naturgefühl und der etwas knittrige Styl der Gewänder sprechen gegen die Urheberschaft Peter Vischers. Weit eher möchte ich den Entwurf einem von Veit Stoss angeregten Künstler zuschreiben. — Dagegen scheint mir noch ein ächtes Werk Vischers die später zu besprechende Grabplatte des Fürstbischofs Lorenz von Bibra († 1519) im Dom zu Würzburg. —

zu Würzburg.

Arbeiten der Söhne Vischers, in Wittenberg.

Von den Söhnen des Meisters nennen wir *Hermann Vischer* als den ältesten zuerst. Von ihm rührt das Grabmal Johanns des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg vom Jahre 1534 her. In der Anordnung und Auffassung schliesst es sich dem an der gegenüberliegenden Wand aufgestellten Denkmal Friedrichs des Weisen an, ohne dasselbe jedoch in Kraft der Charakteristik und Reinheit des Styls zu erreichen. Wenn indess der Kopf etwas matter im Ausdruck erscheint und das Gewand von etlichen unruhigen Brüchen sich nicht frei hält, so bleibt doch das Ganze noch sehr werthvoll. Auch das eherne Grabmal des Bischofs Sigmund († 1544) in der Vorhalle des Doms zu Mersburg soll von demselben Meister stammen. Von *Johann (Jakob?) Vischer* besitzt die Stiftskirche zu Aschaffenburg eine Grabtafel mit dem Hochrelief einer Maria mit

in Aschaffenburg

*) Vergl. *Döbner's* Aufsatz im Anzeiger des Germ. Mus. März, 1853. — Eine wie es scheint im Ganzen stylgetreue Abb. gab *G. Eberlein* in den Jahresheften des Würtemb. Alterth.-Ver.

**) Abb. in *Förster's* Denkm.

dem Kinde vom Jahre 1530; huldvoll und von schönen reichen Formen, die Gewandung in grossen Massen angeordnet und lebendig bewegt, sodass hier noch entschiedner der läuternde Einfluss italienischer Kunst sich in der Formgebung offenbart.

Dies Denkmal erscheint um so wichtiger, als es einen Anhalt gewähren kann für die Aufhellung der Entstehungsgeschichte eines andern Werkes der Vischerschen Hütte. Es ist das Monument des Kurfürsten Johann Cicero, ehemals in der Kirche zu Lehnin, jetzt im Dom zu Berlin*). Dasselbe besteht aus zwei Theilen, einer unteren Platte, die in meisterhaftem Flachrelief die Gestalt des Verstorbenen enthält; darüber auf sechs Pfeilern ruhend der Sarkophag, der nochmals in Hochrelief die Gestalt des Kurfürsten enthält, letztere aber an Adel der Form und Feinheit des Lebensgefühls der ersteren merklich nachstehend. Der Styl der Bildwerke und der architektonischen Glieder weist die untere Platte etwa in die Zeit des Sebaldusgrabes, das obere Werk dagegen in eine spätere Epoche. Von der unteren Platte spricht ein Brief Peter Vischers aus dem Jahre 1524, in welchem der Meister dem Kurfürsten Joachim I. den Empfang von 200 Gulden bescheinigt und das Grabmal, über welches der Fürst in seiner Giesshütte mit ihm gesprochen, anzufertigen zusagt, wenn man ihm eine Zeichnung der Tafel, deren Form und Stellung ihm „aus der Acht" gekommen sei, zuschicken wolle. Nach alledem scheint der unteren Tafel wirklich ein Modell Peter Vischers zu Grunde zu liegen, nach seinem Tode aber das ganze Denkmal durch seinen Sohn *Johann* vollendet worden zu sein. Wenn trotzdem der Name des Letztern und die Jahrzahl 1530 an der untern Tafel angebracht sind, so wird dies aus einer künstlerischen Sitte der Zeit zu erklären sein. Auffallend bleibt dabei immerhin, dass der Werth des oberen Denkmals dem gleichzeitigen Werke in Aschaffenburg nicht ebenbürtig ist.

Denkmal in Berlin.

Unter den Schülern P. Vischers ist besonders noch *Pankraz Labenwolf* zu nennen. Er stellte das eben erwähnte Prachtgitter des Meisters im Rathhause auf und machte dazu einige Wappen und andere Verzierungen. Zu dem Springbrunnen im Hofe des Rathhauses goss er 1550 das Becken und die Säule, auf deren Drachenkapitäl ein Knabe mit einer Fahne steht; ein zierliches Werk. Origineller ist ein andrer Brunnen desselben Meisters hinter der Frauenkirche auf dem Gemüsemarkt: die

Pankraz Labenwolf.

*) Publicirt von *Rabe* (Berlin 1843). Vergl. darüber den Aufsatz *Kugler's* in den Kl. Schriften II. S. 659 ff.

derb humoristische Figur eines Bauern mit zwei Gänsen, aus deren Schnäbeln das Wasser sich ergiesst (Fig. 191).

Andere Nürnberger Arbeiten.



Fig. 191. Labenwolf's Gänsemännchen. Nürnberg.

Endlich sind hier noch einige Werke von Zeitgenossen Vischers in Nürnberg nachzuholen. So das bronzene Denkmal des Anton Kress in der Lorenzkirche vom Jahre 1513, welches den Verstorbenen knieend vor einem Kruzifix darstellt. Aus späterer Zeit dann in derselben Kirche die Denktafel des Hektor Pömer († 1541), in der Aegidienkirche die Grabplatte des Bischofs von Stadion († 1543), mit der Relieftafel des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und zwei Bischöfen. — Eine grosse Anzahl von Erzplatten, freilich zumeist in nur handwerklicher Art ausgeführt, bewahrt der Dom zu Würzburg. Doch ragen einige darunter an Trefflichkeit so hervor, dass man diese vielleicht ebenfalls als Erzeugnisse der Nürnberger Werkstätten betrachten muss. Ganz meisterhaft ist das Flachreliefbild des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519), nach Beckers Zeugniss*) wirklich in Nürnberg gegossen, aber schwerlich, wie er annimmt, nach einem Modell von Riemenschneider, der das Marmordenkmal des Bischofs (vergl. S. 579) gearbeitet. Denn die Auffassung des Kopfes ist auf der Erzplatte wesentlich abweichend und durch so feuriges Leben ausgezeichnet, dass man geradezu an Peter Vischer denken muss. Damit stimmt denn auch das grossartige Gepräge der Gestalt und besonders die herrlich bewegte, frei fliessende Gewandung mit ihren reichen Damaszirungen, die von dem eckigen Faltenbruch Riemenschneider weit entfernt ist. — Vorzüglichen Adel zeigt ferner die Grabplatte Bischof Konrads

Erzwerke zu Würzburg.

*) Im Leben Riemenschneiders. S. 15.

(† 1540), die mit dem trefflich charakterisirten Kopf und dem fliessend feinen Gewandstyl wieder an Vischers Werkstatt erinnert. Stumpfer und handwerklicher dagegen ist die Erztafel Bischof Melchiors († 1558) behandelt.

Im übrigen Deutschland treten Erzarbeiten dieser Epoche nur vereinzelt auf. In der Marienkirche zu Stendal sieht man ein Taufbecken mit der Jahreszahl 1474. Es enthält unter acht geschweiften Spitzbögen schwerfällig kurze Figürchen von Heiligen; unten am Fuss die Gestalten der Evangelisten, nach alter wunderlicher Symbolik mit den Köpfen ihrer betreffenden Thiere versehen, wobei natürlich Matthäus am besten fährt. Von einem Meister *Hans von Köln* stammt das Taufbecken in der Marienkirche zu Salzwedel, vom Jahre 1520, sammt seinem prachtvollen Gitter, weniger durch selbständigen Bildschmuck als in dekorativer Hinsicht durch seine glänzenden spätgothischen Formen bemerkenswerth. Etwas später ist das mehr antikisirende Taufbecken der Stiftskirche zu Emmerich, dessen Schale auf zierlichen Sirenen ruht.

Im übrigen Deutschland.

Salzwedel

Emmerich.

Eine der glänzendsten Leistungen vom Ausgang der Epoche finden wir in dem Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Von dem Antheil, welchen P. Vischer daran hat, war schon oben die Rede. Das Ganze ist aber jetzt im Zusammenhange zu besprechen als die pomphafteste Verherrlichung, welche, ganz im Sinn der Neuzeit, ein Fürst hier durch die weltlich gewordene Kunst erfahren hat. Ein kolossaler Marmorsarkophag erhebt sich inmitten der Kirche, umgeben von 28 gegen acht Fuss hohen ehernen Standbildern von berühmten Helden, von Ahnen und Verwandten des österreichischen Herrscherhauses. Den Plan des Werkes scheint der Kaiser selbst gefasst und um 1508 mit dem gelehrten Konrad Peutinger von Augsburg festgestellt zu haben*). In Augsburg sollte dann noch in demselben Jahre mit dem Guss der einzelnen Standbilder begonnen werden. Ein sonst nicht bekannter, aber allem Anscheine nach bewährter Künstler *Joerg Muschgat* hatte die Modelle anzufertigen, welche von *Hans* und *Laux Zotmann* in Erz gegossen werden sollten**). Noch ein dritter Giesser *Lorenz Sartor* wird dort 1510 genannt. Aber zugleich war des Kaisers Hofmaler *Gilg Sesslschreiber* „von Augsburg," wie aus einem kaiserlichen Schreiben aus Kaufbeuren vom 23. Mai 1509 hervor-

Innsbruck. Denkmal Kaiser Maximilians.

*) Einen noch reicheren Entwurf, 37 Standbilder umfassend, fand ich in einem Manuscript der Museumsbibliothek zu Innsbruck.

**) Die urkundlichen Daten finden sich im Tyroler Künstler-Lexicon. Innsbruck 1830), in *Herberger's* Konrad Peutinger etc. und vollständig zusammengestellt in *Nagler's* Monogrammisten I. S. 480 ff.

geht*), „ernstlich befolchen, ein grosses Bild, so zu unsrem Grab gehört, giessen zu lassen, damit wir denselben Guss bei unsrer Durchreise in Innsbruck sehen mögen;“ auch sollte *Peter Laiminger* (*Löffler*) den Guss unverzüglich ausführen. Unterm 29. November 1509 erlässt der Kaiser dann von Brentonico aus die Weisung, für die bessere Förderung seines Grabmals in Mühlau bei Innsbruck seinem Hofmaler eine eigne Behausung und Werkstatt zu errichten. Aber noch 1511 fehlte es dem Künstler an den nöthigen Einrichtungen sowie an Kupfer und Messing, und so wenig rückte die Arbeit vor, dass der Kaiser in einem Schreiben, das er aus Augsburg am 16. April 1513 an die Regierung in Innsbruck richtet, sich beklagt, es sei bisher nur ein Bild gegossen worden, das 3000 Fl. koste, wogegen in Nürnberg 6—7 Bilder hätten gegossen werden können. Die Regierung nahm nun sogleich im Mai desselben Jahres ein Inventar auf über alles, was bis dahin in Mühlau fertig vorlag, und dies Inventar weist erst ein Bild (Ferdinand von Kastilien) gegossen, ein andres (Eleonora) in Wachs geformt und ausserdem sechs „visirte“ auf. Um dieselbe Zeit fanden auch Unterhandlungen mit einem andern dortigen Meister *Steffen Godl* statt, der sich erbot mit 10—11 Centnern Metall eine Statue zu giessen, während Sesslschreiber 16 Centner für nöthig hielt. Nach alledem wird es nicht mehr befremden, wenn wir 1513 auch Peter Vischer für das Grabmal thätig fanden. Dass der Meister wirklich Arbeiten für das Grab ausgeführt hat, geht nun unzweifelhaft aus einem Briefe des Gesandten Kaspar Nützel an den Rath zu Nürnberg (d. d. Augsburg 29. Juli 1517) hervor, worin er Bericht giebt, wie er mit dem Kaiser wegen Bezahlung Peter Vischers für die Arbeiten zu seinem Grabe unterhandelt habe**). Aber vielfache Geldverlegenheiten des Kaisers scheinen den Fortgang der Sache gehemmt zu haben; vielleicht wirkte auch die Zersplitterung der Arbeiten nachtheilig auf den raschen, gleichmässigen Betrieb. Abermals beauftragte daher Maximilian 1516 Gilg Sesslschreiber mit der Leitung des Unternehmens, „mit Visiren, Schneiden, Formieren, Giessen, Ausberaiten“, liess indess trotzdem auch in Augsburg weiter arbeiten, wo wahrscheinlich Muschgat, der bis 1527 lebte, die Modelle herzustellen hatte. Ende Mai 1516 wird ebenfalls ein

*) Diese und die folgenden Notizen verdanke ich der aufopfernden Bereitwilligkeit des Herrn Dr. *Schönherr*, Schützenmeister in Innsbruck, der mit seltenem Eifer auf meinen Wunsch die dortigen Archive durchgesehen und alles auf das Denkmal Bezügliche mir mitgetheilt hat. Eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes behalte ich mir für eine besondere Arbeit vor.

**) Die Abschrift dieses Berichtes liegt mir durch die höchst dankenswerthe Güte des Herrn *Baader*, königl. Archivs-Conservator in Nürnberg, vor.

Inventar zu Mühlau aufgenommen, in welchem damals von den Standbildern sechs als gegossen, drei als geformt, drei als geschnitten aufgeführt werden. Alle diese sind ausdrücklich als Werke Sesslschreibers bezeichnet. Der Reihenfolge nach sind es König Philipp, Kaiser Rudolph, Erzherzog Ernst, Theobertus, Margaretha, Ferdinand von Castilien, Kunigunde, Eleonore, Maria von Burgund, Kaiser Friedrich III., und die einstweilen unter den vorhandenen Statuen nicht sicher nachzuweisenden König Ladislaus und „Graf Meinhards Tochter". Aber in einem späteren Verzeichnisse werden auch noch andere, namentlich Zimburga, Karl der Kühne, Philipp der Gute und Elisabeth als Arbeiten Meister Gilg's bestätigt, sodass derselbe bei mehr als der Hälfte der Kolossalbilder als Urheber, und nicht bloss als Giesser bezeugt ist. Selbst die Statue Kaiser Maximilians war 1516, von seiner Hand geformt, schon vorhanden. Da er also jedenfalls der Hauptmeister des Werkes war, so haben wir in diesem bisher wenig bekannten Meister Gilg einen sehr tüchtigen Künstler anzuerkennen. Dagegen ist von *Gregor Löffler*, den man früher für den Hauptmeister des Werkes hielt, nur bekannt, dass er Kanonen und Glocken, später auch die Statue des Kaisers und im Jahr 1549 das elegante von *Christoph Amberger* in Augsburg entworfene Standbild Chlodwig's gegossen hat.

Die Standbilder.

Prüft man nun die Bilder selbst, so ragen an einfacher Schönheit die oben angeführten des Königs Arthur (Fig. 192) und Theodorichs, sodann Leopold III. und Margaretha (letztere als Arbeit Meister Gilgs bezeugt) über alle anderen hervor. Sie werden sämmtlich zu den frühesten Arbeiten gehören**). Von den übrigen***) sind vor Allem die weiblichen Gestalten durch stille Anmuth und ruhigen Fluss der Gewänder ausgezeichnet: in erster Linie die Königin Maria Blanca vom Jahre 1525, dann Eleonore (Fig. 193), Johanna von Castilien (1528) und Kunigunde, sämmtlich durch schlanke Formen und meistens durch prachtvolle Ausführung der Damastgewänder hervorragend. Etwas gespreizt und in gesuchter bauschiger Anordnung des Mantels, dadurch phantastisch schwerfällig in der Erscheinung ist Zimburga; schlichter, aber auch nüchterner Königin Elisabeth von Ungarn (1529) und Maria von Burgund. — Unter

*) Ueber Gregor und die übrigen Mitglieder seiner Familie urkundliche Nachrichten im K. K. privil. Bothen von und für Tyrol. 1825. Stück 29 ff.

**) Für die Margaretha wird diese Vermuthung bestätigt durch das erste Inventar, welches sie 1513 als „visirt" aufführt; für Arthur und Theodorich durch die inschriftliche Jahrzahl 1513.

***) Sämmtliche Standbilder sind in tüchtiger Auffassung gez. von *J. G. Schedler* und gest. von *C. Eichler* und *C. Schleich* Innsbruck, (F. Unterberger) erschienen.

den männlichen zeichnen sich durch gute Verhältnisse und lebendige Auffassung Albrecht der Weise (1528), Philipp der Gute und Chlodwig aus, letzterer jedoch mit etwas gespreizter Haltung der Hände. Auch Kaiser Albrecht (1527) gehört noch zu den besseren, obwohl er nicht recht frei bewegt ist, und ähnlich verhält sich's mit Karl dem Kühnen. Lebens-



Fig. 192. König Arthur. Fig. 193. Kaiserin Eleonore.
Vom Maximilians-Denkmal zu Innsbruck.

voller erscheint wieder Philipp I. von Spanien, inschriftlich 1533 von einem Meister *A. P.* ausgeführt, welcher urkundlich bis jetzt noch nicht zu ermitteln gewesen ist. Derselbe goss ohne Zweifel die in ähnlicher Weise mit 1533 bezeichneten Bilder des Erzherzogs Ernst und Gottfrieds von Bouillon, letzteres freilich am wenigsten gelungen, was aber aus der Natur der Aufgabe sich erklären lässt. Eine der derbsten und tüchtigsten, aber zugleich schwerfälligsten Gestalten ist die Herzog

Theoberts von Burgund, inschriftlich 1535 von *Bernhard Godl* gegossen.*) Hier hat der Künstler, beim Mangel jeder Portraitvorlage, sich naiv genug dadurch geholfen, dass er das gar nicht vorhandene Gesicht durch das herabgelassene Visir verdeckt. In Wahrheit spielt bei der Mehrzahl dieser Gestalten das meist sehr phantastische, selbst unschön manierirte Kostüm die Hauptrolle, und nicht gering ist die Erfindungsgabe der Meister anzuschlagen, welche sämmtliche 28 Figuren in stets verschiedenen reich variirten Trachten von höchster Pracht der Durchführung hinstellten. Selbst die übrigen, ziemlich schwerfälligen und zum Theil nüchternen Standbilder bieten doch in dieser Hinsicht manches Interesse. Auch verrathen die meisten, wegen der schlichten Naivetät der Auffassung, durchaus noch den Charakter der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In's Theatralische fallen nur wenige, obschon einige der früheren wohl einen Anflug davon haben. Die Standbilder König Ferdinands, mehr noch Kaiser Rudolfs und am meisten, ja geradezu in Karikatur übergehend, die Statue Rudolfs IV., Grafen von Habsburg gehören dieser Richtung an. Doch möchten selbst diese kaum lange nach 1540 entstanden sein. —

Die Statuetten.

Auch die 23 halblebensgrossen Erzbilder von Heiligen und Verwandten des österreichischen Hauses, ursprünglich wohl für die nähere Umgebung des Denkmals bestimmt, später auf dem Schwibbogen des Chores, jetzt in der Silberkapelle aufgestellt, zeigen in den etwas kurzen Verhältnissen, in der schweren, aber einfach klaren Gewandung, welche bisweilen wieder mit aller Pracht durchgeführt ist, in dem schlicht naiven Gepräge der nicht sehr feinen, aber charakteristischen Köpfe so viel Verwandtschaft mit den früheren unter den Kolossalstatuen, dass sie schwerlich nach 1540 entstanden sind. Die Vermuthung Dr. Naglers, dass sie um 1529 von *Stephan Godl* ausgeführt worden seien, hat demnach

*) Nachträglich entdecke ich, dass die Angabe des Giessernamens an dieser Stelle, sowie jenes Monogramm A. P. vom Jahre 1533 sich unmöglich auf die Statuen selbst beziehen kann, sondern dass damit nur der Giesser der später hinzugefügten Basis („Captel“ sagen die Urkunden), auf welcher das Erzbild steht, gemeint ist. Denn Herzog Theobert war laut Inventar schon um Trinitatis 1516 gegossen; dasselbe war der Fall bei Philipp von Spanien und Erzherzog Ernst, deren Basis mit 1533 bezeichnet ist. Da nun in den Inventaren mehrmals erwähnt wird, dass die „Captele“ nachträglich gegossen wurden, so haben wir ein bemerkenswerthes Beispiel für die Unbefangenheit, mit welcher man damals bei derartigen Inschriften verfuhr. Ich nehme dies Zeugniss in Anspruch, um das zu bekräftigen, was ich S. 609 bei Gelegenheit des Berliner Denkmales gesagt habe, dessen älteren Theil ich nun um so gewisser P. Vischer zuschreibe.

Statue des Kaisers.

viel für sich. — Endlich kann ich am wenigsten glauben, dass die Erzstatue des im Gebet knieenden Kaisers auf dem Deckel des Sarkophages von einem Italiener (man nennt *Lodovico Scalza del Duca*) und zwar erst 1582 gearbeitet worden sei. Dies edle Werk in einfach schönem Styl, mit dem rührenden Ausdruck innigen Gottvertrauens, hat so sehr das Gepräge deutscher Empfindung, dass mindestens das Modell oder die Vorlage dazu von deutscher Hand herrühren muss. Wenn dagegen *Hans Lendenstrauch* um 1572 die vier Erzgestalten der Kardinaltugenden gegossen hat, die auf den Ecken des Sarkophagdeckels sitzen, so weisen diese umgekehrt auf einen durch italienische Einflüsse geschulten Künstler, obwohl damals in Italien selbst eine so feine, so wenig manieristische Behandlung zu den Ausnahmen zählte*).

Die vier Tugenden.

Reliefs am Sarkophag.

Endlich sind noch die Marmorreliefs zu erwähnen, welche den Sarkophag schmücken. Die ersten vier werden als Werke der Kölner Meister *Gregor* und *Peter Abel* bezeichnet; die übrigen zwanzig arbeitete *Alexander Colin* aus Mecheln bis 1566. Sie schildern mit grosser Ausführlichkeit und in völlig malerischer Anordnung Scenen aus dem Leben des Kaisers, Schlachten und Belagerungen, Bündnisse, Hochzeiten, sowie andere Haupt- und Staatsaktionen. Besonders die Arbeiten Colins zeichnen sich durch virtuosenhafte Meisselführung, durch miniaturartige Feinheit und Zierlichkeit aus; auch lässt sich nicht leugnen, dass dem Reichthum der Anordnung die Mannichfaltigkeit der Gestalten, die feine Charakteristik der Köpfe gleich kommt, in denen Portraitwahrheit und scharfe Wiedergabe der verschiedenen Nationalitäten trotz des winzigen Maassstabes mit geistreicher Lebendigkeit hervortreten. Aber es liegt im Wesen des malerisch behandelten Reliefs, dass es einen ächt plastischen Eindruck nimmer machen kann, und dass es bei Aufgaben dieser Art in gar zu breite Redseligkeit verfallen muss. Immerhin ist doch die realistische Treue und die frische Lebendigkeit, die hier Tausende von winzigen Gestalten durchdringt, aller Anerkennung werth. In den Schlachtscenen

*) Wirklich geht aus den archivalischen Notizen, die ich Herrn *Schoenherr* verdanke, hervor, dass Kaiser Max schon 1516 durch Gilg Sesslchreiber geformt war, wie denn die Vorlage für den Mantel schon 1508 in Antwerpen bestellt wurde. Das Bild scheint aber zwei oder gar drei Mal gegossen worden zu sein. Denn 1553 übernahm *Gregor Löffler* es für 300 fl. zu giessen; 1570 kam *Lendenstrauch* von München, „um das grosse Bild und die Virtutes zu giessen“; 1582 wurde *del Duca* zum „Umguss“ desselben aus Italien verschrieben. Er erhielt dafür 450 Kronen. Geformt wurden aber die Tugenden sowohl wie der Kaiser, letzterer für 150 fl., von *Alexander Colin*. Also hat, wie ich vermuthete, der Italiener nichts als den Guss besorgt.

trifft man Züge von höchster Leidenschaftlichkeit und Kühnheit, in den grossen Ceremonienbildern erfreut, neben der verständigen Anordnung, eine Fülle von zierlichen Details.

2. In den übrigen Ländern.

Neben Deutschland treten die anderen Länder des Nordens in der Entwicklung der Plastik dieser Epoche minder bedeutend hervor. Zwar müssen wir zugeben, dass unsere Kenntniss der betreffenden Kreise mangelhafter ist als die der Heimat: gleichwohl lässt sich die Thatsache einer mehr vereinzelten Pflege der Plastik in den Nachbarländern nicht leugnen.

Französische Plastik.

Am meisten leistet noch immer Frankreich. Aber es fehlt viel daran, dass wir hier den Eindruck einer so regen volksthümlichen Entwicklung der Kunst empfingen, wie die gleichzeitige deutsche Bildnerei sie darbot. Die mit der Ausbreitung der königlichen Macht in gleichem Verhältniss fortschreitende Concentration des Lebens, die durch Karl VII. und besonders durch Ludwig XI. vollendet wurde, bahnte auch für die Kunst jene Centralisation an, die alle freieren nationalen Impulse zerstörte und das künstlerische Schaffen in die Sphäre des Hoflebens hineinzog. Damit ging die Aufnahme der italienischen Renaissance, die besonders durch Franz I. gefördert wurde, Hand in Hand. Auch hierbei war es wieder bezeichnend, dass die neue Auffassung nicht wie in Deutschland den einheimischen Künstlern auf mancherlei Wegen durch eigenes Suchen und Streben zufloss, sondern dass der prachtliebende König Kunstwerke in Italien bestellte und ankaufte, mehr noch dass er eine Anzahl italienischer Meister nach Frankreich berief. Denn während die deutschen Künstler unbefangen die fremde Form mit der heimischen Empfindung durchdrangen und Beides in phantasievoller Weise zu einem neuen Style verschmolzen, wurde nach Frankreich einfach die fremde Kunst als ein fertiges Produkt importirt, das sich zwar in der Architektur zu einem Compromiss mit den Gewohnheiten und Anschauungen des Landes verstehen musste, in der Plastik und Malerei dagegen mit der ganzen Selbstgefälligkeit einer formell überlegenen Bildung sich aufdrängte. Um aber diese Verhältnisse in ihrem tieferen Grunde zu begreifen, muss man sich erinnern, dass schon im Ausgang der vorigen Epoche (vergl. S. 424) niederländische Künstler es waren, welche in Frankreich den Styl der Sculptur bestimmten, sodass also der originale Kunstgeist des Landes wirklich sich in der grossen Epoche des frühgothischen Styles auf Jahrhunderte erschöpft zu haben scheint. Noch vollständiger war dies in der Malerei der Fall, die mit Ausnahme der Glasgemälde und der Miniaturen in Frankreich keine nennenswerthe Blüthe bis ins 16. Jahrhundert hinein

getrieben hat. Wie aber die Plastik aus dem Wetteifer mit der Schwesterkunst immer neue Anregung schöpft, sahen wir sowohl in Italien wie in Deutschland.

Kirchliche Sculpturen.

Zunächst lässt sich, wenn man an einigen der spätgothischen Kirchen in Paris Umschau hält, das greisenhafte Versiegen der Bildnerei erkennen. Die Sculpturen in der 1435 erbauten Vorhalle von S. Germain l'Auxerrois folgen in überaus schlanken Verhältnissen noch dem früheren idealistischen Styl. Dagegen lassen die Bildwerke am Portal von S. Merry (um 1520) mit ihren äusserst kurzen, derben Figuren keinen Hauch mehr von jener älteren Auffassung erkennen. Recht würdig ist in S. Etienne du Mont die Steingruppe des von den Seinigen betrauerten todten Christus, zwar nicht von besonderer Kraft und Tiefe des Ausdrucks, aber doch innig empfunden und ohne realistische Uebertreibung durchgeführt. — Gering und dürftig sind dagegen die Bildwerke am südlichen Querschiffportal von S. Remy zu Rheims, und geradezu ins Wirre und Manierirte fällt die Reliefdarstellung eines jüngsten Gerichtes am Tympanon in der Vorhalle von S. Maclou zu Rouen.

Holzsculptur. S. Denis.

Einen Schnitzaltar, für Frankreich eine Seltenheit, sieht man in der ersten nördlichen Kapelle der Kirche von S. Denis. Er enthält in zierlich durchgeführten Reliefs, etwa vom Anfange des 16. Jahrhunderts, die Leidensgeschichte Christi in dem malerisch lebendigen, aber doch noch ziemlich gemässigten Styl der Zeit. Ein Hauptwerk der Holzsculptur sind aber die prachtvollen Chorstühle der Kathedrale von Amiens, inschriftlich 1508 von *Jean Trüpin* ausgeführt, an Reichthum und Geschmack der architektonischen Anlage, sowie an Bedeutung des bildnerischen Schmuckes einzig mit denen des Ulmer Münsters zu vergleichen. Sie sind fast gänzlich bedeckt mit den Geschichten des alten und neuen Testaments in lebendig entwickelten, zierlich ausgeführten Reliefs. Eine kaum minder glänzende Arbeit vom Jahre 1535 scheinen die Chorstühle in S. Bertrand zu Comminges zu sein. In Rouen spricht sich eine glänzende Frührenaissance in den geschnitzten Thüren von S. Maclou am nördlichen Portal der Façade mit vortrefflichen biblischen Reliefs, und an der kleinen jetzt als Weinkeller dienenden Kirche S. André aus.

Amiens.

Comminges. Rouen.

Steinarbeit.

Im Uebrigen behauptet die Steinarbeit in jeder Hinsicht den Vorrang. Mehrmals fallen ihr noch bedeutende kirchliche Aufträge zu, wobei es indess bezeichnend ist, dass sie sich vom Aeussern mehr ins Innere zurückzieht und hier besonders an den prachtvollen Chorschranken ein weites Feld der Thätigkeit findet. Wohl noch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts rühren die alten Theile der Schranken in der Kathedrale von Chartres. Die ersten acht Bilder der Nordseite stehen unter glän-

Chorschranken zu Chartres.

zenden Tabernakeln, die mit Fialen und geschweiften Bögen gekrönt sind; die Figuren zum Theil ganz freistehend, die Gruppen malerisch vertieft, doch nicht überfüllt und meistens gut angeordnet. Einige Scenen aus der Geschichte Christi verrathen eine ungeschickte Hand durch ihre steifen Bewegungen und die breiten stumpfnasigen Köpfe mit scharfen Backenknochen und blödem Ausdruck. Dagegen spricht sich der Realismus der Zeit beim Tode, der Grablegung und der Krönung Mariä in wohl motivirten, bei allem Reichthum doch nicht knitterigen Gewändern und in anmuthig edlen Köpfen wohlthuend aus. Besonders ergreifend und bedeutend sind freilich auch diese Werke nicht. Den letzteren entsprechen an der Südseite acht Scenen aus dem Leben Mariä, zum Theil gemüthlich naiv und in anziehend weichem Styl, mehrfach jedoch stark restaurirt.

Chorschranken zu Amiens.

Nordseite.

Später, realistischer und im Ganzen werthvoller sind die höchst umfangreichen Bildwerke an den Chorschranken der Kathedrale zu Amiens, von allen ähnlichen Werken wohl die luxuriösesten. An der Nordseite sieht man in ausgedehnten Reliefs mit beigeschriebenen naiven französischen Versen*) und der Jahrzahl 1531 die Geschichte des Täufers Johannes. Es sind, umfasst von reichen Spitzbogennischen, überragt von zierlichen Maasswerken, vier grosse Bilder in stark erhobener Darstellung, perspektivisch vertieft in malerischer Anordnung, Alles trefflich bemalt und vergoldet. Die Compositionen äusserst lebendig und doch klar, die ausdrucksvollen Köpfe individuell durchgebildet, die Gewänder der Nebenfiguren im glänzendsten Zeitkostüm, die Körper tüchtig entwickelt, auch das Nackte mit Verständniss ausgeführt, gehören diese Arbeiten zu den werthvollsten Leistungen, welche die kirchliche Plastik dieser Epoche in Frankreich hervorgebracht. Zuerst ist dargestellt, wie Johannes Christum sieht und ihn der staunenden Menge zeigt; dann Johannes Predigt in der Wüste, und die Taufe Christi, diese besonders schön und einfach angeordnet; endlich nochmals Johannes als Bussprediger, wobei die zuhörende Menge recht lebendig geschildert wird. Die zweite (östliche) Abtheilung umfasst wieder vier Scenen: die Gefangennahme des h. Johannes; das im Zeitkostüm genreartig durchgeführte Festmahl, wo Herodias das Haupt des Busspredigers verlangt; seine Enthauptung und zuletzt abermals eine Tafelscene, wo das abgeschlagene Haupt auf den Tisch gesetzt wird, Herodias ihm die Augen aussticht, ihre Tochter darob in Ohnmacht fällt und von einem artigen jungen Manne aufgefangen wird, während ein Page

*) Z. Beisp.: „Sainct Jehan voyant Jhesus vers luy marcher
Vecy le agneau de dieu (dict yl) tres cher.
Interrogue Sainct Jehan quy il estoit,
Dict est ce voix quy au desert preschoit.“ etc.

vor Entsetzen mit der Bratenschüssel entweicht. Unter diesen grösseren Darstellungen sind, dort in zehn, hier in fünf Medaillons, Scenen aus der Jugendgeschichte und Wunderthaten aus der Legende des Johannes geschildert. Das Relief ist flacher und bei einfach klarer Anordnung recht liebenswürdig im Ausdruck; auch hier Alles bemalt.

Südseite.

Von ungleichem Werthe sind die Reliefs der Südseite, welche die Geschichte des Schutzpatrones von Amiens, des h. Bischofs Firmin erzählen. Die erste Abtheilung umfasst in vier Bildern das Leben des Heiligen. Zunächst sein erstes Auftreten in Amiens, wo er von Faustinian und den Seinigen mit Freuden aufgenommen wird, eine derbe ausdrucksvolle Strassenscene im Zeitkostüm, mit mancherlei lebendigen Genrezügen. Sodann predigt er das Christenthum in einem Bilde, das an Uebertreibungen aller Art, an unedlen Frauengruppen und wirr überladener Anordnung leidet. Auch das folgende Relief mit der Taufe Faustinians und der Seinigen ist ohne Würde, und ebenso die Enthauptung des Heiligen eine unschön übertriebene Scene. S. Firmin kniet dabei auf einer besonderen Konsole, und ihm gegenüber auf einer anderen der betende Stifter. Unterhalb dieser Darstellungen ist in einer vertieften Nische das Grab eines Bischofs angeordnet. Die Gestalt des Verstorbenen liegt würdig und ausdrucksvoll da, und zwei Engel von flandrischem Typus schlagen nach italienischer Weise die Vorhänge zurück, während zwei Diakonen die Wappen halten. — Die zweite Abtheilung der Schranken erzählt, wieder in vier Reliefs, die Aufsuchung, Auffindung und feierliche Einholung des heiligen Leichnams, wobei namentlich die Ausgrabung seiner Gebeine recht würdevoll geschildert und gut angeordnet ist. Uebrigens zeigen sich diese südlichen Reliefs bei kleineren Figuren durchgängig viel überfüllter, als jene der Nordseite. Auch hier sieht man ein bischöfliches Grabmal mit besonders edler Gestalt des Ruhenden, der Kopf tüchtig charakterisirt und die Hände vorzüglich durchgebildet. Daneben und darunter werden in dreizehn flachen Medaillonreliefs Leben und Wunderthaten des Heiligen geschildert. Die Anordnung ist überfüllter, die Behandlung flauer, ungeschickter als an der Nordseite.

Reliefs in den Kreuzarmen.

Mit alledem ist aber der plastische Schmuck des Innern dieser schönen Kathedrale noch nicht erschöpft. Im südlichen Kreuzarme sieht man an den dort fortgesetzten Schranken unter vier noch glänzenderen Bogennischen das Leben des h. Jakobus dargestellt. Die Gruppirung ist wieder überaus reich, die Gestalten stehen gedrängt auf malerisch vertieftem Grunde und erhalten durch den überladenen Faltenwurf der Gewänder etwas Unruhiges. Dennoch zeichnen sich die Compositionen vor jenen Firminiusscenen durch Klarheit und ächte Lebensfülle aus; namentlich

sind die Köpfe von hoher Energie des Ausdrucks. — Den Abschluss dieser grossen Arbeiten bilden endlich im nördlichen Querarm die vier schon ziemlich manierirten Darstellungen am Grabmal des Meisters Jehan Wyts, welche das „Atrium" (Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel), „Tabernaculum," „Sancta" und „Sancta Sanctorum" schildern.

Resultat.

Fasst man diesen beispiellos reichen Cyklus von Arbeiten zusammen, so muss die Energie in Erstaunen setzen, mit welcher hier das beginnende 16. Jahrhundert mit Dem zu wetteifern sucht, was das dreizehnte am Aeusseren der Kathedrale geschaffen hatte. Der Gegensatz der realistisch-historischen und der symbolisch-allegorischen Auffassung ist selten so nahe und in so bedeutenden Beispielen zusammengedrängt. Die stylistischen Vorzüge der älteren und die naturalistischen Verdienste der jüngeren Kunst treten in ganzer Bestimmtheit hervor. Dass nach der Anschauung seiner Zeitgenossen der Meister des 16. Jahrhunderts den Sieg behauptete, leidet wohl keinen Zweifel. Wir freilich erkennen auf den ersten Blick, wie viel an Schönheit und Adel, an Klarheit der Reliefbehandlung, mit einem Wort an ächtem Stylgefühl der neuere Meister aufgab, um dem Durste nach vollen Zügen aus der Wirklichkeit um jeden Preis zu genügen.

Alby.

Von verwandter Art scheint der bildnerische Schmuck an den Chorschranken der Kathedrale von Alby im südlichen Frankreich zu sein, während die drei in Alabaster ausgeführten Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Könige und Geisselung Christi in der Kirche zu Roscoff an der Nordküste der Bretagne einen späten, liebenswürdigen Nachzügler des gothischen Styles verrathen. Aber selbst wo die architektonischen Formen der zierlichen Frührenaissance angehören, behalten die kirchlichen Sculpturen oft die alte Naivetät der Auffassung. So die Reliefs an der reizenden Kanzel von S. Nicolas in Troyes, nach 1525 in Holz ausgeführt und in der ganzen Anlage an die berühmte Kanzel von S. Croce zu Florenz (S. 503) erinnernd. Sie erzählen in guter lebendiger Anordnung die Geschichte des heiligen Kirchenpatrones und verbinden antikisirende Formen mit Innigkeit der Empfindung und Schärfe der Charakteristik. Aehnlich zierliche Reliefscenen aus dem Leben Christi sieht man am Lettner der unfern Troyes gelegenen Kirche von Villemaur. — Endlich ist noch eine grosse bemalte Steingruppe der Grablegung in der Krypta der Kathedrale von Bourges vom Jahre 1545 zu nennen. Christus, würdig aufgefasst, aber mit dem vollen naturalistisch durchgeführten Ausdruck des Leidens, wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus gehalten. Dahinter stehen Johannes, der die ohnmächtige Mutter auffängt, und Magdalena mit dem Salböl, nebenan einige andere Figuren und der Stifter.

Roscoff. Troyes. Villemaur. Bourges.

Das Ganze ist ein später, recht tüchtiger, aber doch etwas markloser Nachklang des 15. Jahrhunderts. —

Grabmäler.

Während in solchen kirchlichen Werken die ältere Auffassung ziemlich unbeirrt sich behauptet, geht mit den Grabdenkmälern eine Umwandlung zu Gunsten des neuen italienisirenden Geschmackes vor sich. Glanz und Macht des Fürstenthumes führen die Renaissance gleichsam officiell in Frankreich ein, stellen ihr eine Reihe von Aufgaben überwiegend weltlicher Art, deren Zweck und Mittelpunkt die Verherrlichung der vornehmen Stände ausmacht, und verlangen dafür die möglichst elegante und prunkvolle Lösung. In Gesammtanlage, Auffassung, Formbehandlung schliesst man sich dem von Italien durch eine Anzahl von Künstlern eingedrungenen Style an und sucht sich desselben nach Kräften zu bemächtigen. Daher sind diese französischen Werke, in erster Linie die Grabmäler, gewöhnlich reicher, prächtiger als die deutschen; aber es fehlt ihnen der frischere Lebenshauch eines in allen Zügen selbständig schaffenden und vordringenden Kunstgeistes. Viel früher als in Deutschland fliesst bei ihnen etwas Aeusserliches, Conventionelles in die Schöpfungen hinein und geht zu einer weichen Eleganz über, in welcher man das Wehen der Hofluft zu erkennen meint. Damit hängt auch die Vorliebe für das Material des weissen Marmors zusammen. Bisweilen aber verbinden sich Feinheit der Naturauffassung und Innigkeit der Empfindung mit einer lauteren und grossen Formbehandlung zu schönstem Adel.

Denkmäler im Louvre.

Im Museum des Louvre, Abtheilung der modernen Sculptur, kann man an einer Reihe von Denkmälern die Entwicklung der französischen Bildnerei verfolgen. Die liebenswürdig zarte Marmorbüste einer jungen Frau (No. 79 des Katalogs) mit einfachem unschuldigem Ausdruck eröffnet den Reigen. Dann folgt, ebenfalls noch aus dem 15. Jahrhundert, die treffliche Marmorstatue des Peter von Evreux Navarra, treu und schlicht in der Auffassung, Kopf und Hände mit feinem Natursinn durchgeführt. Der zurückgeschlagene Waffenrock giebt ein glückliches Motiv des Faltenwurfs. Die Statue seiner Gemalin Katharina von Alençon ist noch edler, in schlichtem Gewande und maassvoll schönem Style. Beide Bilder stammen aus der Karthäuserkirche zu Paris. Nicht minder trefflich ist die aus dem Convent der Cölestiner in das Museum gelangte Marmorstatue der Herzogin Anna von Burgund († 1432). Bei höchst einfacher Behandlung des Gewandes verräth der ausdrucksvolle Kopf ein stilles inneres Leben und eine ruhige Sammlung des Gemüthes, wie sie solchen Monumenten am schönsten entspricht. Das Maass detaillirender Charakteristik der Formen ist schon etwas grösser, doch ohne den geistigen Gehalt zu übertönen. Alle diese Werke gehören wohl erst den letzten Decennien

des 15. Jahrhunderts an. Vom Anfange des folgenden stammt dann das Marmorrelief des h. Georg, der den Drachen besiegt, 1508 von *Michel Colombe* ausgeführt*). Es ist etwas steif und schwerfällig, dabei malerisch componirt. Völlig hart und unerfreulich tritt der Realismus der Zeit, durch Bemalung noch verstärkt, an den knieenden Statuen des Philipp von Comines († 1509) und seiner Gemalin auf, welche aus der Kirche der Augustiner in das Museum übergegangen sind.

Gräber in Brou.

Zu den schönsten Werken dieser Art gehören dagegen die Grabmäler, welche Margaretha von Oesterreich nach 1504 in der Kirche zu Brou für sich, ihren Gemahl Philibert von Savoyen und ihre Schwiegermutter Margaretha von Bourbon ausführen liess. Reichthum der Anordnung, zierliche Pracht der Ausführung und edle Charakteristik der Gestalten verbinden sich darin zu seltener Wirkung. Neben italienischen und französichen Künstlern werden auch zwei Schweizer, *Konrad* und *Thomas Meyr*, als ausführende Bildhauer genannt. Eine originelle Verschmelzung gothischer und Renaissanceformen von hoher dekorativer Pracht zeigt das Grabmal im Chor der Kathedrale von Rouen, welches der Kardinal Georg von Amboise sich und seinem gleichnamigen Oheim nach 1510 errichten liess. Meister *Roullant de Roux* soll es mit mehreren Gehülfen ausgeführt haben. Die beiden lebensgrossen Gestalten knieen in langfaltigen Prachtgewändern auf einer schwarzen, von Konsolen getragenen Marmorplatte. Der ältere, ein bedeutend aufgefasstes brutales Pfaffengesicht, der jüngere ebenfalls widerwärtig, aber voll energischen Lebens, Beide in pomphaft bauschigen Mänteln. Unter den Konsolen sind Pilaster und dazwischen Nischen mit sitzenden Statuen von Tugenden, Alles von grossem dekorativen Reiz, aber die Figuren ungleich, mehrere mit trefflich stylisirten Gewändern, andere etwas unruhig geknittert. So sind auch die Köpfe nur zum Theil glücklich belebt, andere dagegen blöd und befangen. Die prachtvoll in Gold und Farben strahlende Rückwand zeigt S. Georg und andere Heilige, ebenfalls von ungleichem Werth. Die Wölbung ist mit reizenden vergoldeten Kassetten geschmückt, und über ihr steigt eine reiche Bekrönung auf mit Statuetten in Nischen und zierlichem Kinderfriese, alles in spielenden Renaissanceformen, die auch an den luftigen Pyramidenspitzen wiederkehren, mit denen dies üppige Prachtstück in gothisirender Weise abschliesst.

in Rouen.

Tours.

Einer der vorzüglichsten französischen Bildhauer dieser Epoche ist *Jean Juste*. Von ihm sieht man in der Kathedrale seiner Vaterstadt Tours ein kleines Marmorgrab zweier früh (1495 und 1496) verstorbener

*) Vergl. *Henry Barbet de Jouy*, descr. des sculpt. mod. (Paris 1855) S. 43.

Kinder Karls VIII., von denen das jüngere nur 25 Tage lebte, das andere etwas über 3 Jahr alt wurde. Genien halten die Wappen auf dem Sarkophag, der ganz mit zierlichen (wohl restaurirten) Arabesken bedeckt ist. Auf dem Deckel ruht das lieblichste und unschuldigste Kinderpaar still neben einander. Das Kleinere hält die Händchen unter dem Hermelinmäntelchen, das Aeltere legt die seinigen fromm über einander. Die Gewänder, die feinen Gesichter mit den krausen Löckchen und den weichen Augenliedern, das Alles ist von köstlicher Zartheit. Am Kopfende knieen voll inniger Hingebung zwei reizende Engel im Gebet. — Eine glänzendere Aufgabe löste dieser treffliche Meister an dem um 1530 ausgeführten *) Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemalin Anna von Bretagne in der Kirche von S. Denis. Der Aufbau ist in der elegantesten Renaissance mit musterhaft feiner Dekoration durchgeführt. Die Gesammtform dieses und der nachfolgenden Königsgräber lässt sich auf jenes Prachtdenkmal des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia (S. 512) zurückführen. Es sind Freibauten von durchbrochenen Arkaden, welche, mit Figuren von Heiligen und von Tugenden geschmückt, den Sarkophag umgeben. Aber während in Italien der Todte wie im Schlummer ausgestreckt daliegt, und die oberen Theile des Denkmals mit Idealgestalten der Schutzpatrone und der Madonna ausgestattet sind, tauchen diese französischen Königsgräber tief in den nordischen Realismus ein. Denn es tritt an ihnen jene herbe, durch den Kontrast mit den zierlichsten Kunstformen nur noch schneidendere Auffassung hervor, dass unten auf der Bahre die Leichen der Gestorbenen in grausiger Wahrheit des Todes ausgestreckt liegen, während oben auf der Plattform dieselben als noch Lebende im Gebete knieend dargestellt sind. Es war eben die Zeit, welche sich in schroffen Gegensätzen gefiel und mit Vorliebe die Todtentänze und ähnliche erschütternde Schilderungen mitten in das glänzend bewegte Leben hineinwarf. Die ausgestreckten nackten Gestalten des verstorbenen Königspaares sind von grossartiger Auffassung, scharf und markig in unverschleierter Wahrheit, die Körper in einem herben Naturalismus durchgeführt, die Köpfe von mächtig ergreifendem Ausdruck, namentlich der starr zurückgeworfene der Königin. Die oben knieenden Statuen, ebenfalls von Marmor, sind ganz schlicht und innig, voll charakteristischen Ausdrucks, die Gewänder in grossem Faltenwurf edel geordnet. Mit diesen Gestalten erreicht die französische Plastik ihre klassische Vollendung. Von anderer Hand, wohl auch später und von geringerem, dabei ungleichem Werthe sind die übrigen,

S. Denis Grab Ludwig's XII.

*) Im Jahr 1531 trägt Franz I. dem Kardinal Duprat auf, Jean Juste von Tours für das marmorne Grabmal des „feux roy Loys et Royne Anne“ zu bezahlen.

mehr dekorativen Figuren. Die eine von den sitzenden Apostelgestalten zeigt magere, verzwickte Formen, affektirte Bewegungen und ein süssliches Lächeln, welches an Lionardo da Vinci anklingt; die andere, auch nicht ganz von Manier freie, erscheint doch voller, breiter, kräftiger. Sie können beide nicht von Jean Juste herrühren. Die kriegerischen Reliefscenen am Unterbau sind wenigstens von zierlicher Ausführung. — Dagegen wüsste ich Keinen als den trefflichen Meister von Tours zu nennen bei den im Museum des Louvre befindlichen Alabasterstatuen des Louis de Poncher, Finanzministers Franz I., und seiner Gemalin Roberte Legendre. Sie müssen vor dem Tode Beider (1520 und 1521) vielleicht bald nach 1505 gearbeitet sein, denn damals liess Poncher die Kapelle in S. Germain l'Auxerrois errichten, aus welcher die Statuen stammen. Beide sind ausgestreckt liegend in stillem Todesschlaf dargestellt, in edler, grossartiger Formbehandlung, die Gewänder herrlich entwickelt, die Köpfe von vollendeter Feinheit individueller Auffassung, namentlich die schönen Gesichtszüge der Dame in wunderbar ergreifender Stille der Todesverklärung. Beide Werke gehören zu den köstlichsten Schöpfungen der goldenen Zeit.

im Louvre.

Ein sehr bedeutender Meister ist sodann *Pierre Bontemps,* welcher 1552 im Auftrage Heinrichs II. das Grabmal Franz I., seiner Gemalin Claude und ihrer Kinder in S. Denis arbeitete. In der Gesammtanlage schliesst es sich dem Denkmal Ludwigs XII. an, überbietet dasselbe jedoch an Grossartigkeit. Auf der oberen Plattform die knieenden Gestalten des königlichen Ehepaares und seiner drei Kinder, die wieder zum Edelsten gehören, was die französische Plastik hervorgebracht. Hier ist Würde, Einfachheit und Ruhe, grösster Adel in der Auffassung, edler Styl der breit und doch anspruchslos fliessenden Gewänder, innige Beseelung im Ausdruck der fein charakterisirten Köpfe.

S. Denis Grab Franz I.

Um dieselbe Zeit lebte in Lothringen ein Bildhauer *Richier,* von dem in der Kirche zu St. Mihiel eine aus dreizehn lebensgrossen Figuren bestehende Steingruppe der Grablegung Christi noch vorhanden ist*). Von derselben Hand rührt die mit der Jahrzahl 1523 und dem Monogramm G. R. bezeichnete Gruppe eines Kalvarienberges in der Kirche zu Hatton-le-Châtel. Endlich hatte Richier in der Kirche S. Etienne zu Bar-le-Duc das Grabmal des 1544 gefallenen Herzogs René von Chalons auszuführen. Im Louvre schreibt man ihm ein mit miniaturhafter Zierlichkeit ausgeführtes Hochrelief zu, welches Daniels Urtheil über Susanna darstellt. Ueberaus fein ist besonders der Ausdruck der Köpfe, und nur die Bewegung

G. Richier.

*) Die Notizen über Richier finden sich in der Descript. des sculpt. modernes du Louvre. (Paris 1855). S. 47.

der Gestalten, namentlich Daniels, hält sich nicht frei von Uebertreibung. Ebendort von demselben die reizend naive und frische Statue des Christkindes, gleich den übrigen Werken dieses bescheidenen und tüchtigen Künstlers aus dem an der Meuse brechenden Kalkstein gearbeitet.

Amiens.

Aber nicht überall wurde mit solchem Erfolge der neue Styl durchgeführt. An einem Bischofsgrabe in der Kathedrale von Amiens ist die knieende Gestalt des Verstorbenen sammt den allegorischen Figuren von Tugenden ziemlich steif und ausdruckslos, die Architektur bei aller Zierlichkeit der Details doch nur schwerfällig. Weit werthvoller zeigt sich das prachtvolle Grabmal des h. Remigius im Chor von S. Remy zu Rheims, vom Kardinal Robert de Lenoncourt 1537 errichtet und neuerdings (1847) gründlich erneuert. Die an den Langseiten angebrachten zwölf Heiligenstatuen sind grösstentheils würdige, ausdrucksvolle und charakteristische Gestalten mit tüchtigen Köpfen und schlichter Haltung. An der östlichen abgerundeten Seite knieet eine lebensvolle Portraitgestalt vor dem weihenden Bischofe, dem von Chorknaben assistirt wird.

Rheims.

Weltliche Plastik.

Endlich kommt auch in einigen freilich vereinzelten Fällen die Plastik für rein profane Gegenstände und Zwecke zur Geltung. Noch ganz im mittelalterlichen Geiste findet dies am Hause des Jacques Coeur zu Bourges statt, welches dieser reiche Bürger und hochherzige Patriot bis 1453 erbauen liess. An der Façade schauen Hausherr und Hausfrau im Brustbilde heraus, als wollten sie dem Eintretenden freundlich Willkommen zurufen. Sodann sind über den einzelnen Portalen im Hofe charakteristische Reliefs angebracht, um die Bestimmung der verschiedenen Eingänge zu bezeichnen. So sieht man über der Thür, die zur Kapelle führt, die Vorbereitungen zum Messopfer; über einer anderen Thür sind ergötzlich naive Küchenscenen geschildert; eine dritte ist mit Darstellungen weiblicher Handarbeiten und männlichen Schaffens, mit Spinnen, Dreschen u. dgl. geschmückt. Frisches Lebensgefühl athmet aus diesen kleinen anziehenden Bildwerken. — Vom Ende der Epoche datiren sodann die zierlichen Friese im Hofe des Hôtel Bourgtheroulde zu Rouen, welche in fünf Abtheilungen am linken Flügel des Gebäudes die Zusammenkunft Franz I. mit Heinrich VIII. (1520) schildern. Die Erzählung ist schlicht und naiv, in reicher malerischer Anordnung, aber mit bescheiden behandeltem Relief. Oben an der Attika sieht man in kräftigerem, auf die Ferne berechneten Relief Darstellungen von Triumphzügen und Verwandtes. Etwas früher dagegen werden die oberen Partien des Hauptbaues sein, dessen untere Theile noch dem gothischen Styl angehören. Hier sind unter und neben den Fenstern allerlei biblische Geschichten in flachem Relief, aber in völlig malerischer Haltung über die Wandfelder ausgestreut. —

Bourges.

Rouen.

Plastik in den Niederlanden.

Weit spärlicher noch als in Frankreich ist die Plastik in den Niederlanden durch Denkmäler dieser Epoche vertreten. Zum Theil mag dies untergeordnete Verhältniss sich daraus erklären, dass hier die Malerei seit den Eycks die bevorzugte Kunst war und blieb, und dass die Plastik, seit sie in den Denkmälern von Tournay (S. 425) dem Realismus zuerst Bahn gebrochen, die Führerschaft ausschliesslich der beweglicheren Schwesterkunst überlassen hatte. Von der Farbenpracht der durch Hubert van Eyck zur Vollkommenheit entwickelten Oelmalerei scheint man so geblendet und berauscht gewesen zu sein, dass der ernstere Formengeist der Plastik daneben keinen Reiz zu üben vermochte. Selbst wo man Metall für die Grabmäler anwendet, zieht man vor, die Platten mit eingegrabener Zeichnung zu schmücken, wie noch jetzt manch erhaltenes edles Denkmal bezeugt. Mehrere Tafeln dieser Art sieht man in S. Jakob und in der Kathedrale zu Brügge, und zwar vom Beginn des 15. bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts reichend.

Grabplatten in Brügge.

Erst gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts finden wir eine bedeutende Leistung der Plastik in dem 1495 durch *Jan de Baker* von Brüssel ausgeführten Monument der Maria von Burgund, Gemalin Kaiser Maximilians, in der Liebfrauenkirche zu Brügge. An dem prächtigen, mit Wappen in Schmelzwerk geschmückten Marmor-Sarkophag sind die kleinen Engel und die wappenhaltenden Figürchen fein und naiv im Style gleichzeitiger flandrischer Maler, namentlich eines Memling angebracht. Auf dem Sarkophag liegt die vergoldete Erzfigur der schönen Maria, ein Werk von edler Lebenswahrheit. Später (1558) wurde auf Philipps II. Geheiss das Denkmal Karls des Kühnen durch den Bildhauer *Jongherling* aus Antwerpen hinzugefügt. In der Anlage jenem früheren verwandt, kommt doch in den Einzelheiten und im Charakter der Gestalten die italienisirende Richtung in nüchterner Weise zum Vorschein. Dagegen bewährte noch im Jahre 1544 ein unbekannter trefflicher Meister an dem Grabmal eines Ritters von Oyeghem, das sich in einer ehemaligen Seitenkapelle von S. Jakob zu Brügge befindet, die einfache Empfindung und das feine Naturgefühl der heimischen Kunst in den marmornen Gestalten der beiden Eheleute, besonders aber eines mit liebevoller Innigkeit dargestellten Töchterleins.

Brügge, Fürstengräber.

Grab in S. Jakob.

Ein Prachtbeispiel üppigster Innendekoration ist der herrliche in Holz geschnitzte Kamin des dortigen Justizpalastes vom Jahre 1529. Die zierlichste Renaissance-Ornamentik verbindet sich hier mit figürlichen Darstellungen, mit den tüchtigen fast lebensgrossen Standbildern Karls V. und seiner Vorfahren, Karls des Kühnen sammt seiner Gemalin, seiner Tochter Maria und Maximilians, sowie anderer Verwandten. Dazu kommen

Kamin.

vier Marmorreliefs mit der Geschichte Susanna's; das Ganze ein Prunkstück ersten Ranges. —

Plastik in England.

In England, wo die Bildnerei im Laufe der vorigen Epoche zwischen starken fremden Einflüssen und schwachen selbständigen Versuchen schwankte, scheint man sich mehr und mehr von der Unfähigkeit, zu einem charaktervollen eigenen Style durchzudringen, überzeugt zu haben. Man findet es bequemer, fremde Künstler herbeizuziehen und diesen die bedeutenderen Aufgaben zu übertragen. Wie Hans Holbein in der Malerei, so beherrschten andere auswärtige Künstler in der Plastik das Feld. Wo wir dies durch bestimmte Namen und Daten nicht erhärten können, liefert der Charakter der Kunstwerke selbst den klarsten Beweis.

Tewkesbury.

Ein später Nachklang mittelalterlicher Behandlungsweise sind die Reliefs der Abteikirche von Tewkesbury, die bei deutlich hervorbrechender Auflösung des alten Styles doch in Bewegung und Gewandung noch germanische Motive verrathen. Sodann spricht sich mit grosser Bestimmtheit der Einfluss der gleichzeitigen deutschen Kunst in den Engel- und Apostelstandbildern der von 1502—1509 erbauten Kapelle Heinrichs VII. in Westminster aus. Aber auch früher schon, in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts, begegnet uns derselbe Einfluss an mehreren reliefgeschmückten Taufbecken. Eins der schönsten, etwa um 1470 entstanden, ist das der Kirche zu Walsingham in Norfolk. Es enthält an seinen acht Seiten die Kreuzigung und die sieben Sakramente in reizenden, lebendig durchgeführten Darstellungen voll geistreicher Frische. An Feinheit und Anmuth stehen sie den zierlichsten schwäbischen Arbeiten dieser Art nahe. Aehnlichen Taufsteinen begegnet man in den Kirchen zu East-Dereham (1468) und Worsted, beide in Norfolk.

West-minster.

Taufbecken.

Grabmäler.

Für die Grabdenkmäler kommen die gravirten Erzplatten auch hier in dieser Epoche mehr und mehr in Gebrauch. Die meisten Arbeiten dieser Art scheint man aus den Niederlanden erhalten zu haben. Unter den umfangreicheren Monumenten steht das oben (S. 439) besprochene Warwick-Denkmal, das noch in den Anfang dieser Epoche hineinreicht, als eins der prachtvollsten an der Spitze. Aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts (um 1509) datirt dann das marmorne Grabmal des Sir Giles Daubeny in Westminster. Es stellt den Ritter nach herkömmlicher Weise im Panzer steif ausgestreckt dar, die Hände zum Gebet gefaltet. Der Kopf ist gut und einfach, dabei charaktervoll behandelt. Bedeutender jedoch sind einige andere Denkmäler daselbst, welche von dem Florentiner *Pietro Torrigiano* ausgeführt wurden. Dieser hatte als Mitschüler von Michelangelo und anderen Zeitgenossen im Garten der Medici den Unterricht Bertoldo's, des Schülers Donatello's genossen. Da er einst aber im Jähzorn

Gräber in Westminster.

durch einen Faustschlag das Nasenbein Michelangelos zerschmetterte, musste er flüchten, kam zuerst nach Rom und dann nach England, wo er mehrere bedeutende Aufträge erhielt. Er war es, der die Renaissance nach England verpflanzte. Sein Hauptwerk ist das Grabmal Heinrichs VII. und seiner Gemalin in Westminster, welches 1519 vollendet und mit tausend Pfund Sterling bezahlt wurde. Er brachte dabei jene opulente Form eines aus Arkaden von schwarzem Marmor bestehenden Freibaues zur Anwendung, welche aus Italien gleichzeitig ihren Weg nach S. Denis gefunden hatte. Reiche Dekoration, Statuen und Reliefs schmücken das Ganze. Die Gestalten des Königs und der Königin, prachtvoll in vergoldetem Erz ausgeführt, sind höchst edel, von schlichter Naturwahrheit, fein durchgebildet und dabei grossartig aufgefasst. Die wappenhaltenden Engel auf den Ecken sind frisch und naiv etwa im Charakter eines Luca della Robbia. Auch die kleinen zierlichen Relief-Medaillons am Sarkophag sowie die Heiligengestalten gehören zu den trefflichsten Arbeiten dieser Art. — Gewiss mit Recht schreibt man dem Torrigiano auch das ebendort befindliche Grabmal der Mutter Heinrichs VII., Margaretha von Richmond († 1509) zu. Von ähnlicher Anlage, scheint es das erste Werk zu sein, welches er in England geschaffen hat. Die Gestalt der Verstorbenen ist in einem grossartigen, doch edlen und ausdrucksvollen Naturalismus aufgefasst. Im Jahre 1518 am 5. Januar, als das Denkmal Heinrichs VII. seiner Vollendung bereits nahe war, verpflichtete der Künstler sich, ein ähnliches, aber um ein Viertel grösseres Monument für Heinrich VIII. und dessen Gemalin Katharina von Arragonien anzufertigen und dasselbe in vier Jahren zu vollenden. Es kam aber nicht zur Ausführung, denn aus unbekannten Gründen ging Torrigiano 1519 nach Spanien, um dort sein Heil zu versuchen. Vieles soll er daselbst, wie Vasari erzählt, ausgeführt haben: aber nachzuweisen als ächt ist nur ein überlebensgrosser h. Hieronymus von gebranntem Thon im Convent von Buena Vista zu Sevilla. Der Heilige ist knieend in affektvoller Bewegung dargestellt, in so grossartigem und edlem Naturalismus, wie ihn wenige gleichzeitige Werke zeigen *). Torrigiano's Thätigkeit nahm ein frühes Ende, denn 1522 fiel er als Opfer der Inquisition. —

Plastik in Spanien.

Wir haben nun zum Schluss einen Blick nach Spanien **) zu werfen, wo unter Ferdinand und Isabella die Kunst einen glänzenden Aufschwung nahm. Es ist bezeichnend, dass dasselbe Fürstenpaar, welches die Grösse des Reiches begründet, die Gewalt des Feudalismus bricht, die letzten

*) Ich urtheile nach dem Abguss im Glaspalast zu Sydenham.

**) Einiges bildliche Material bietet *Villa Amil*, España artistica y monumental.

Reste der maurischen Herrschaft zerstört, den modernen Staat mit kräftiger Hand an die Stelle mittelalterlicher Verfassungen setzt und endlich auch dem grossen Christoph Columbus zu seiner Entdeckung des neuen Welttheiles die Hand reicht, auch die moderne Kunst in Spanien einführt. Im 15. Jahrhundert sind es überwiegend flandrische Einflüsse, welche zuerst der spanischen Kunst eine Anregung gaben. Zugleich scheinen aber deutsche Bildhauer besonders die Holzschnitzerei gefördert zu haben, denn Spanien ist das einzige unter den romanischen Ländern, welches mit Vorliebe für die prachtvollen hoch aufgethürmten Altäre die Schnitzarbeit zur Anwendung bringt. Um den Beginn des 16. Jahrhunderts beginnen aber die Zuzüge italienischer Künstler und Kunstwerke, die dann den Styl der Renaissance auch in Spanien einbürgern. Unter solchen Verhältnissen erhebt sich nun in Spanien etwa seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine Reihe von eingebornen Künstlern, welche, getragen von dem Aufschwung des nationalen Lebens, sich der fremden Formen bemächtigen und daraus einen eigenen Styl schaffen, der die nordischen und südlichen Einflüsse durch Schwung der Phantasie zu glanzvollen Wirkungen zu verbinden weiss. Eine genaue Kenntniss der spanischen Kunst dieser Epoche mangelt uns freilich noch, und es wird gerade hier der eigenen Anschauung bedürfen, um die vereinzelten spärlichen Notizen zu einem lebendigen Bilde zu verarbeiten.

Schnitzaltäre.

Die Schnitzaltäre bestehen wie die deutschen aus zahlreichen Abtheilungen über und neben einander, die mit bemalten Statuen, Hochreliefs und Gemälden in einzelnen Feldern sowie in baldachinbekrönten Nischen geschmückt sind. Ein Prachtwerk dieser Art ist der Hochaltar des Doms von Sevilla, von 1482—1497 durch *Dancart* und *Bernardo Ortega* gearbeitet*). Noch grossartiger thürmt sich der Hauptaltar des Doms von Toledo auf, der um 1500 durch *Diego Copin* und *Peti Juan* ausgeführt wurde. Auch die Kathedrale von Burgos besitzt einen prachtvollen Altar dieser Art.

Andere kirchliche Sculpturen.

Ausserdem werden die Kirchen an Portalen und Façaden, mehr aber noch im Innern an den Chorschranken, den Wandnischen, in besonders reich angelegten Kapellen in verschwenderischer Weise mit plastischen Werken ausgestattet. So der Chor des Doms von Sevilla, welchen *Nufro Sanchez* mit Sculpturen schmückte; ebendort die Portale der Façade und der Seitenschiffe mit Terrakotten von *Lope Marin* (1548); so die Façade des Domes von Huesca, an welcher *Juan de Olotzaga* die kolossalen

*) Diese und andere Angaben nach *Caveda*, Gesch. der Baukunst in Spanien, übers. von *P. Heyse*, herausgeg. von *F. Kugler*. Stuttgart 1858.

Standbilder ausführte; sodann der Chor der Kathedrale von Burgos, dessen Nischen um 1540 energische Darstellungen der Leidensgeschichte von einem Künstler niederländischer Herkunft, *Philipp von Burgund*, erhielten. So noch eine Fülle plastischer Werke in den meisten bedeutenderen Kirchen des Landes.

Grabmäler.

Besonders glänzend entfaltet sich nun auch der Gräberluxus. Zuerst folgt die Anlage und Ausschmückung der Grabmäler noch den Gesetzen des gothischen Styles, der freilich in spielend dekorativer Weise, aber in üppiger Pracht behandelt wird. So an dem Grabmal des Archidiakonus Don Fernando Dies de Fuente Pelayo († 1490), welches man in der Annenkapelle des Domes von Burgos sieht*). Der Verstorbene, eine tüchtig charaktervolle Gestalt, liegt, ein Buch in den Armen haltend, auf einem Sarkophag, der mit kleinen biblischen Reliefs geschmückt ist. Ein Flachbogen mit üppiger Laubbekrönung schliesst die tiefe Wandnische ein und wird von Baldachinen, von durchbrochenen Giebeln mit Fialen überragt. Statuetten von Heiligen sind auf Konsolen angebracht; oben sieht man in grösseren Figuren Maria und Johannes den Täufer, darüber den segnenden Gottvater. Die Anordnung des Ganzen und der Styl der Bildwerke erinnern so sehr an nordische Kunst, dass die Vermuthung nahe liegt, *Simon von Köln*, der kurz vorher die Karthäuserkirche zu Miraflores vollendete, sei der Meister des Werkes. Um dieselbe Zeit (1486 — 1493) arbeitete *Gil de Siloë* die noch prachtvolleren Denkmäler König Johanns II., seiner Gemalin und des Infanten Don Alonso in der Karthause von Miraflores. An dem Monumente des Alvaro de Luna und seiner Gemalin im Dome von Toledo, seit 1489 durch *Pablo Ortiz* ausgeführt, rühmt man die lebensvolle Charakteristik der Hauptgestalten und die Tüchtigkeit des übrigen plastischen Schmuckes. Auch die vier Fürstengräber in der Erlöserkirche zu Oña am Ebro gehören noch demselben Styl und der gothischen Auffassung an.

Italienischer Einfluss.

Dagegen dringt in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts mit der Renaissance auch die neue plastische Behandlung durch italienische Meister ein und beherrscht fortan die Grabmäler. Von edelster Pracht ist das grosse Monument Ferdinands und Isabella's in der Kirche des Schutzengels zu Granada, vielleicht noch vor dem Tode Ferdinands († 1516) ausgeführt**). Es ist ein grosser Marmorsarkophag von prächtigem Aufbau in edelsten

*) Herrn Major *Friedrich Mahler* in München verdanke ich eine schön ausgeführte Abbildung dieses Denkmals, zu einer Reihe trefflicher Aufnahmen spanischer Monumente gehörig, durch deren Veröffentlichung der Kunstgeschichte ein wichtiger Dienst geleistet würde.

**) Ich urtheile nach dem Gipsabguss im Museum von Versailles, Erdgeschoss, Galerie Nr. 16. 311.

Renaissanceformen, an den Ecken mit trefflichen Greifen, an den Flächen mit feinen Reliefs und den Statuetten der vier Kirchenväter geschmückt. Diese sowie die grossen auf dem Deckel ruhenden Gestalten der Verstorbenen sind würdig in einfach edlem Style durchgeführt. Wahrscheinlich rührt dies Prachtwerk von einem italienischen Künstler her, wie denn das nicht minder reiche Monument des Infanten Don Juan in der Thomaskirche zu Avila nach Zeichnungen des *Domenico Alessandro Florentin* in Italien gearbeitet wurde. Ebenso war es ein Italiener, *Giovanni da Nola,* der für die Franziskanerkirche zu Belpuch in Arragonien das Grab des Herzogs von Cardona († 1532) ausführte. Die edle Pracht dieses neuen Styles fand solchen Anklang, dass zu derselben Zeit *Alvaro Monegro* nach Plänen und unter Leitung des *Alonso de Covarrubias* für den längst verstorbenen König Enrique II. in der Kathedrale von Toledo ein ähnliches Denkmal ausführen musste. So bewährt sich auch für Spanien die bezeichnende Thatsache, dass es in erster Linie die Grabmonumente sind, an denen der Styl der neuen Zeit zur Herrschaft kommt.

Alonso Berruguete.

Den italienischen Einfluss bringt dann der bedeutendste und vielseitigste unter den damaligen spanischen Künstlern, *Alonso Berruguete,* (1480 — 1561) zur vollständigen Geltung. Er begab sich um 1503 nach Italien, wo er in Florenz und in Rom sich nach Michelangelo und der Antike bildete und bis 1520 weilte. Als er dann nach seinem Vaterlande zurückkehrte, brachte er die damals noch auf reiner Höhe weilende ideale Auffassung der italienischen Kunst nach Spanien und führte sie als Architekt, Bildhauer und Maler in vielen bedeutenden Werken zur ausschliesslichen Herrschaft. Von seinen plastischen Arbeiten werden die Reliefs im Chore der Kathedrale von Toledo, der Altar in der Kirche S. Benito el Real zu Valladolid, die Arbeiten im Collegio Mayor zu Salamanca vorzüglich gerühmt. Sein letztes Werk ist das Grabmal des Kardinals und Grossinquisitors Don Juan de Tavera in der Kirche des Johannes-Hospitals zu Toledo.



Fig. 194. Relief von Alonso Berruguete. Toledo.

Den Sarkophag schmücken Darstellungen aus der Geschichte des Täufers Johannes, in einfach klarem Reliefstyl durchgeführt (Fig. 194). Die auf

dem Deckel ruhende Gestalt des Verstorbenen scheint von grossartiger Behandlung.

DRITTES KAPITEL.

Italienische Bildnerei im 16. Jahrhundert.

Engere Begränzung der Plastik.

Ueberblickt man im Ganzen die plastischen Leistungen des 15. Jahrhunderts, so kann man nicht leugnen, dass die Bildnerei jener Epoche im Norden der Malerei entschieden überlegen war, und dass sie in Italien wenigstens mit Erfolg gegen die begünstigtere Schwesterkunst in die Schranken trat. Jemehr aber die Malerei von der Sculptur lernte, desto sicherer musste sie dieselbe überflügeln. Was im christlichen Zeitalter ihr die erste Stelle einräumte, ist früher schon erörtert worden; als sie nun um den Beginn des 16. Jahrhunderts, im Wetteifer mit der Plastik und gefördert durch dieselbe, sich zu freier Entfaltung der Form und zu höchster Vollendung aufgeschwungen hatte, war der Zeitpunkt gekommen, wo die meisten und die grössten Aufgaben ihr wie von selbst zufielen, und die Bildnerei sich mit engeren Schranken begnügen musste. Namentlich ging die Ausschmückung der Altäre fast ohne Ausnahme in die Hände der Malerei über, und nur die Grabdenkmale blieben auch fortan der vornehmste Schauplatz für die Thätigkeit der Plastik.

Grössere Freiheit.

Aber in diesen engeren Grenzen erobert sich die Bildnerei *) ein um so grösseres Maass von Freiheit der Bewegung. Hatte in der vorigen Epoche die jugendliche Architektur der Renaissance ihr gern und sorglich die Stätte für ein wirksames Eingreifen in die Gesammtcomposition bereitet, so musste die strenger und ernster gewordene Baukunst jetzt noch ausgedehntere Concessionen machen, wenn sie sich die Mitwirkung der Plastik gewinnen wollte. Je selbständiger aber letztere wurde, desto weniger mochte sie sich dem Maasse der Architektur anbequemen, und so bereitete sich in dieser Epoche immer mehr die Auflösung des alten Bündnisses vor; beide Künste lernten auf einander verzichten, gingen ihre gesonderten

*) Auch für diese Epoche muss ich vorzugsweise auf *Jac. Burckhardt's* „Cicerone“ (S. 637 — 689) verweisen, der wie immer in gedrängtester Darstellung den Stoff erschöpfend behandelt.

Wege und traten schliesslich nur noch mit frostiger Ostentation zu einer rein äusserlichen, mehr scheinbaren als wirklichen Verbindung zusammen.

Vollendung der Form.

Wie indess auch die Consequenzen dieser neuen Richtung zum schliesslichen Verderben der Plastik führen mochten: die Anfänge, die sie im Beginn des 16. Jahrhunderts machte, und deren Nachklänge sich noch ziemlich rein bis gegen 1540 erkennen lassen, waren überaus herrlich. Durch den gewissenhaften Naturalismus der früheren Epoche geschult, warf die Bildnerei jetzt alle inneren Schranken jenes Styles ab und erhob sich zu einer Freiheit und Schönheit, die ihre Leistungen einen Augenblick mit den Glanzwerken der antik-römischen Plastik wetteifern liessen. Die Verschmelzung christlicher Ideen mit antiker Form schien gerade in ihren Schöpfungen ihre Verherrlichung zu feiern. Eine grosse Auffassung, eine breite, markige Behandlung, eine wahrhaft plastische Composition, das sind die Vorzüge der edelsten Werke dieser Zeit. Die Einzelgestalt, die Gruppe werden nicht mehr nach malerischen Gesetzen angelegt, sondern mit aller Energie und mit grossem Erfolge wird nach klarer Entfaltung der Form, nach harmonischem Aufbau und ächt plastischer Durchbildung gestrebt. Selbst für die Gewandung erobert man für kurze Zeit jenes für die Bildnerei einzig wahre Prinzip zurück, das in der Antike herrscht, und dessen Ziel die Verdeutlichung der Gestalt in ihrem Bau und ihren Bewegungen durch den beseelten Fluss des Faltenwurfes ist. Nur das Relief bleibt auch in dieser Epoche, wenige Ausnahmen abgerechnet, in den Geleisen des malerisch überfüllten Styles der früheren Zeit. Denn hier verführten gerade die Beispiele der Alten, die man überall vor Augen hatte, verführten besonders die gedrängten Compositionen römischer Sarkophage zu diesem Irrweg, auf welchem eine Masse von Talent geradezu geopfert wurde.

Idealismus.

Indem man also die Naturauffassung durch erneutes und vertieftes Studium der Antike läuterte, erhob man sich zu einem Idealismus, der in den besten Werken dieser Epoche ganz rein und gross erscheint, weil er absichtslos ein Höchstes in vollendeten Formen ausprägt. Das plastische Werk wird nun nicht mehr als dekorativer Theil der Architektur, sondern für sich selbständig, für sich vollgültig hingestellt. Damit wächst auch der Maassstab, und je mehr diese ganze Zeit auf das Bedeutende und Erhabene hinzielt, desto allgemeiner sucht sie es auch in überlebensgrossen Formen zu erreichen. Die Lebenszeit Rafaels (bis 1520) bezeichnet aber streng genommen auch die Gränze dieser goldenen Zeit. Um die Kürze derselben zu erklären, genügt es nicht darauf hinzuweisen, dass überall das Aufsteigen zu einem Ziele ein langsames und mühevolles, das Verweilen auf der Höhe aber nur ein kurzes ist; dass die Menschennatur jene

feinere Luft, die auf den Gipfeln des Idealismus weht, auf die Dauer nicht zu ertragen vermag und sich bald wieder in die dickere Atmosphäre der Erdenniederungen zurücksehnt. Es kommt noch etwas Anderes ins Spiel. Die Antike war für jene grössten Meister, welche mit allem Ernst ihres Wesens ihr nachzueifern suchten, wohl ein Jungbrunnen, aus welchem die Kunst sich neues Leben trinken konnte. Aber da man die antike Auffassung auf christliche Stoffe anwenden musste, kam bald ein Zwiespalt zu Tage, unter welchem der christliche Inhalt zunächst Schaden litt. Sobald aber die Form höher geachtet und gepflegt wurde, musste sie hohl und seelenlos werden, weil sie sich eben nur auf Kosten des Inhalts so überheben konnte. Das ist und bleibt dann immer der Anfang des Manierismus. Verfielen diesem Dämon selbst die grössten Meister, wie hätte er nicht für alle die kleineren, für die Nachbeter und Nachtreter, verhängnissvoll werden sollen! Vollends drängte aber der Geist der Zeit in die Allegorie hinein, und damit betrat man eine Bahn, auf welcher die Kunst, losgelöst von dem Gesammtbewusstsein, abgetrennt von der lebendigen Wechselwirkung mit dem Volksgeiste, gar bald seelenloser Nüchternheit und subjektiver Spitzfindigkeit verfallen musste.

Kurze Dauer der Blüthe.

1. Florentiner Meister.

Zu den Meistern, die zuerst den Uebergang in die freien Formen des 16. Jahrhunderts fanden, müssten wir vor Allem *Lionardo da Vinci* zählen, wenn von dem kolossalen Reiterbilde des Franzesco Sforza, das er in Mailand ausführen sollte, etwas mehr als blosse Studien und Entwürfe in alten Stichen auf uns gekommen wäre. Sechszehn Jahre hatte er mit den Vorbereitungen und der Vollendung des Modelles zugebracht, und in so kolossalen Verhältnissen war das Werk angelegt, dass 100,000 Pfund Erz zum Guss erforderlich waren. Bei der Hochzeit Kaiser Maximilians mit Bianca Maria Sforza hatte man das Modell als imposante Dekoration unter einem Triumphbogen aufgestellt. Als aber 1499 die Franzosen Mailand einnahmen, wurde dasselbe durch die Armbrustschützen, die das Pferd zum Zielpunkt ihrer Schiessübungen machten, völlig zerstört. Auf jenen alten Stichen sieht man den Reiter mit einem Feldherrnstab in der Hand, als ob er sich eben zum Kampf anschicke. Unter dem Pferde liegt ein gefallener Krieger ausgestreckt, der zugleich als Stütze dient.

Lionardo da Vinci.

Eine Spur von Lionardo's Geist scheint auch seinen Mitschüler bei Verrocchio *Giov. Franc. Rustici*, (c. 1470 — c. 1550) beseelt zu haben. Von edler Geburt, widmete er sich aus Neigung der Kunst und schloss sich, so lange Lionardo in Florenz lebte, diesem vorzüglich an. Mehrere

Rustici.

kleinere, von Vasari gerühmte plastische Arbeiten Rustici's sind verschollen. So ein Marmorrelief der von Cherubim umschwebten Madonna und eine ähnliche Darstellung der Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes; so eine Erzstatuette des Merkur für den Brunnen im Pal. Medici, und ein Bronzerelief der Verkündigung, das dem König von Spanien geschickt wurde. Das Modell zu einem David, der ebenfalls



Fig. 195. Pharisäer und Levit, von Rustici. Florenz.

für einen Brunnen in dem Palaste der Medici bestimmt war, kam nicht zur Ausführung und ging „zu grossem Schaden für die Kunst" in Stücke. Sein Hauptwerk dagegen, das er im Wetteifer mit Andrea Sansovino ausführte, ist die noch wohlerhaltene Erzgruppe des predigenden Johannes über dem nördlichen Portal des Baptisteriums. Sie besteht aus den überlebensgrossen Statuen Johannes des Täufers, eines Pharisäers und eines Leviten, welche Beide (Fig. 195) in einer mühsam zurückgehaltenen,

mit Misstrauen und Abneigung im Kampfe liegenden, aber tief innerlich erregten Aufmerksamkeit zuhören. In der Gewandbehandlung spürt man den reinen Nachklang Ghiberti's; die Auffassung der Formen aber zeugt, namentlich im Nackten, von einer grossartigen Freiheit, welche das 15. Jahrhundert nirgends erreicht hatte.

Das Werk war auf Bestellung der Zunft der Kaufleute ausgeführt worden. Als es zu allgemeinem Beifall vollendet war (1511), erfuhr der Künstler die bittere Kränkung, dass man ihm an dem wohlverdienten Lohn mäkelte und ihn mit dem fünften Theile dessen, was er zu fordern berechtigt war, abfertigte. Er zog sich „fast verzweiflungsvoll", wie Vasari sagt, zurück und schuf fortan nur kleinere Werke, meistens aus Gefälligkeit, von denen jedoch nichts Sicheres mehr nachzuweisen ist. Nach Vertreibung der Medici aus Florenz (1528) begab Rustici sich nach Frankreich, wo er Manches für Franz I. arbeitete. Schon hatte er das Modell zu einem kolossalen Reiterbilde des Königs in Angriff genommen, als dieser (1547) starb. Die Arbeit blieb liegen, und der hochbetagte, vom Schicksal schwer verfolgte Meister folgte bald dem Könige nach.

Andrea Sansovino.

Mit durchgreifenderem Erfolg und frischerer Schöpferkraft trat ein anderer Florentiner Meister, *Andrea Contucci dal Monte Sansovino**) (1460 bis 1529) in die Entwicklung der Plastik ein und gab in einer Reihe von Werken ihr jene lautere Schönheit, jene maassvolle Freiheit, jene Innigkeit der Empfindung, die ihn als den nächsten Geistesverwandten Rafaels erkennen lassen. In der Schule Pollajuolo's gebildet, scheint er früh den Einfluss Lionardo's erfahren und vielleicht auch, nach Jac. Burckhardts ansprechender Vermuthung, von Matteo Civitali berührt worden zu sein.

Früheste Werke.

Zu seinen frühesten Arbeiten gehören die Reliefs der Krönung Mariä, der Verkündigung und einer Pietas, welche er im Auftrage der Familie Corbinelli für die Sakramentskapelle im linken Seitenschiffe von S. Spirito zu Florenz arbeitete. In diesen Werken erscheint er noch befangen vom Style des 15. Jahrhunderts, von den Einflüssen seines Lehrers und des Donatello. Später erst, so scheint mir, fügte er in freierem Style, aber auch noch in zierlich kleinen Dimensionen die Statuetten der Apostel Jakobus und Matthäus in den Seitennischen, sowie die anmuthig bewegten leuchterhaltenden Engel und das Christuskind hinzu.

Arbeiten in Portugal.

Neun Jahre weilte Andrea sodann, etwa von 1491 an, in Portugal, wo er für die Könige Johann II. und Emanuel als Baumeister und Bildhauer thätig war. Eine Marmorstatue des h. Markus und ein Thonrelief mit der Darstellung

---

*) Die correktere Schreibweise ist San Savino; ich behalte aber die üblich gewordene volksthümliche Ausdrucksweise bei.

einer Mohrenschlacht sollen noch jetzt im Kloster S. Marco bei Coïmbra vorhanden sein*).

Florentiner Arbeiten.

Nach Florenz zurückgekehrt, begann er 1500 eins seiner schönsten Werke, die Marmorgruppe der Taufe Christi für die östliche Pforte des Baptisteriums (Fig. 196), von *Vincenzo Danti* später beendet, im vorigen Jahrhundert noch mit einem sehr überflüssigen Engel erweitert. Zum ersten Mal ist hier die Behandlung der Formen eine vollendet freie und grossartige, sowohl in dem unübertrefflich edlen nackten Körper



Fig. 196. Die Taufe Christi von Andrea Sansovino. Florenz.

Christi als in dem einfachen Gewande des Täufers, mit welchem die Kunst sich von der ins Kleine gehenden Zierlichkeit der früheren Zeit auf einmal lossagt. Dazu in Christus der schönste Ausdruck würdevoller Sammlung und freiwilliger Hingebung, in Johannes aber der volle Reflex von der geistigen Tragweite des Momentes in feurig vorbrechender Bewegung. Nur kurze Zeit und nur wenigen Meistern war es gegeben, tiefe Seelenerregung so rein und gross auszusprechen. — Um dieselbe Zeit (1502) arbeitete Andrea das marmorne Taufbecken des Baptisteriums zu Vol-

Volterra.

*) *Raczynski*, Les arts en Portugal. p. 345 Note.

terra, mit den Reliefs der vier Kardinaltugenden und der Taufe Christi*); sodann (1503) für die Johanneskapelle des Domes von Genua die Marmorstatuen der Madonna mit dem Kinde und Johannes des Täufers, namentlich erstere von hoher Schönheit**).

Genua.

Bald darauf wurde Andrea durch Julius II. nach Rom berufen, um in S. Maria del Popolo die beiden Marmorgräber der Kardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso della Rovere zu arbeiten, die man daselbst noch im Chore sieht. Vor 1509 waren beide Werke vollendet, zu gleicher Zeit ungefähr mit Rafaels Disputa und Michelangelo's Decke der sixtinischen Kapelle. In der Anlage schliesst Sansovino sich der herkömmlichen Form an, aber die Composition ist freier, die Eintheilung grösser und klarer. Das Ganze baut sich triumphbogenartig als vertiefte Wandnische auf, welche die in sanftem Schlummer daliegende Gestalt des Verstorbenen enthält. Daneben jederseits eine kleinere Wandnische mit der Statue einer Tugend, eingefasst durch schlanke Wandsäulen; oben ein erhöhter Mittelbau mit schönem Madonnenrelief im Bogenfelde, bekrönt durch Voluten und Muscheln, in der Mitte die Figur des segnenden Gottvater, von zwei lebhaft bewegten Engeln mit Fackeln begleitet. Die niedrigeren Seitentheile sind durch je eine sitzende Gestalt abgeschlossen; auf den äussersten Pilasterecken stehen Kandelaber mit Flammen: alles das im Sinne der vorigen Epoche noch stark dekorativ, aber schön zusammengestimmt und in den lautersten Formen ausgeführt. Das frühere von beiden Denkmälern ist jenes von Ascanio Sforza, inschriftlich 1505 gesetzt, während das von Girolamo della Rovere mit 1507 bezeichnet ist. Von unvergleichlichem Adel sind die Gestalten der beiden Prälaten, in denen die Lebenswahrheit sich zu reinster Anmuth verklärt. Beide liegen wie in ruhigem Schlummer leicht bewegt, die stillen Gesichter wie von einem Abglanz ewigen Friedens überhaucht. Ascanio stützt den Kopf auf die Hand, während Girolamo den Arm nur leise hinaufgezogen hat: Motive, welche freilich gegen die Strenge der früheren Auffassung ins Genrehafte hinüberstreifen, aber doch mit solchem Adel, dass man keine Linie anders wünscht. Die Statuen der Tugenden sind reizend belebt, am älteren Monument noch mit etwas zu reichen bauschenden Gewändern, am jüngeren dagegen in vollendet klarem, harmonischem Fluss der Linien. In auffallender Weise sind sie sämmtlich

Gräber in S. M. del Popolo zu Rom.

*) *Vasari*, ed. Lemonn. VIII. S. 171. Note 2.

**) Bezeichnet: „Sansovinus Florentinus faciebat." — Am 13. Januar 1503 erhielt er vom florentinischen Magistrat die Erlaubniss, die fertigen Statuen abzusenden; 1504 ging er der Aufstellung wegen selbst nach Genua. Vergl. *Gaye*, Carteggio, II. 62 u. 256.

so bewegt, dass die eine Schulter sich hebt und vordrängt, während die andre Seite stark eingezogen wird. Es ist das schon in der Antike herrschende, dann im 13. Jahrhundert wiederentdeckte, und nun neu belebte Prinzip des Gegensatzes („contraposto"), welches Andrea hier, nicht ohne Monotonie, wie in der Freude über die wichtige Errungenschaft, etwas ausschliesslich handhabt, und dessen spätere manieristische Uebertreibung hier im zartesten Keime sich erkennen lässt.

Gruppe in S. Agostino.

Eine der schönsten Freigruppen der neueren Kunst schuf Sansovino dann 1512 für S. Agostino, auf Veranlassung eines deutschen Prälaten Johannes Coricius (Fig. 197) Es ist die h. Anna neben der Madonna mit dem Kinde, meisterlich in Marmor ausgeführt, edel gruppirt, in vollendet schönem Linienzuge, innig und herzlich im Ausdruck. Wie die Grossmutter mit dem reizend bewegten Kinde spielt, indem sie über die Schulter der Mutter greift, um den Kleinen zu liebkosen, und wie die jungfräuliche Maria ganz in freudigen Mutterstolz aufgelöst ist, das gehört zu den herrlichsten Inspirationen jener grossen Zeit.



Fig. 197. Marmorgruppe von Andrea Sansovino. S. Agostino zu Rom.

Casa Santa zu Loreto.

Den Beschluss seiner künstlerischen Thätigkeit machte Andrea mit dem von Bramante begonnenen, von ihm fortgeführten und mit Bildwerken geschmückten Neubau der Casa Santa in der Kirche zu Loreto. Im Jahre 1513 durch Leo X. dorthin berufen, führte er dies umfangreiche Werk mit Unterbrechungen bis 1528 fort, und erst seine Schüler und Gehülfen brachten es nach dem Tode des Meisters zu Ende. Die ganz mit Marmor bekleidete Kapelle erhielt in den Nischen Prophetenstatuen nach Sansovino's Angabe, ausserdem in neun Feldern ringsum Reliefs aus dem Leben und der Legende der Madonna. Zuerst die Geburt der h. Jungfrau, von *Baccio Bandinelli* vollendet; dann ihre Vermählung, welche *Rafael da Montelupo* später ausführte. Die Heimsuchung und die Darstellung, wie Maria und Joseph gehen, um sich schätzen zu lassen, wurde dem noch jugendlichen *Francesco da San Gallo* übertragen. Dagegen führte San-

sovino selbst mit unendlichem Fleiss das grosse Relief der Verkündigung aus, an welchem er noch im Jahre 1523 arbeitete. Es wird aufs höchste gepriesen. Weiter schuf er eine nicht minder gerühmte Geburt Christi mit anbetenden Hirten und singenden Engeln, die er 1528 vollendete. Die Anbetung der Könige führte *Girolamo Lombardo* aus, den Tod Mariä *Domenico Lancia* aus Bologna; *Tribolo* endlich das Wunder von Loreto: wie das heilige Haus von Engeln durch die Lüfte hinweggetragen wird. Leider fehlt uns eine genügende Anschauung sowie eine stylistische Würdigung dieser jedenfalls sehr bedeutenden Werke*), in denen wir namentlich Sansovino's Bedeutung im Reliefstyl erkennen würden. Nach den Berichten scheint er freilich sich vor dem malerischen Elemente nicht ganz gehütet, jedoch dasselbe mit Maass und hohem Schönheitssinn verwendet zu haben.

Rafael.

In diese Reihe gehört nun auch das, was von *Rafael* (1483—1520) oder nach seinen Entwürfen von Andern an plastischen Werken ausgeführt worden ist. Eine eigenhändige Arbeit des Meisters scheint die Marmorstatue des Jonas in der Capella Chigi in S. M. del Popolo zu Rom: eine herrlich bewegte nackte Jünglingsgestalt mit den träumerisch schwermüthigen Gesichtszügen eines Antinous. Höchst anschaulich ist der Moment versinnlicht, wie er aus dem geöffneten Rachen des Ungethüms wieder hervorschreitet ans Licht des Tages. Der Elias ebendort ist nach dem Entwurfe Rafaels von dem Florentiner *Lorenzetto* (1490—1541) in minder geistvoller Behandlung ausgeführt. Dasselbe Verhältniss scheint an der Madonna del Sasso obzuwalten, welche auf dem Altar im Pantheon über dem Grabe Rafaels steht. Ein andres von diesem Künstler nach einem Entwurf Rafaels ausgeführtes Werk ist jener anmuthige von einem Delphin getragene Knabe, von dessen jetzt in England befindlichem Original das Museum zu Dresden einen Gipsabguss besitzt. Lorenzetto's eigne Idee ist dagegen die überlebensgrosse Marmorstatue des Petrus am Eingang der Engelsbrücke zu Rom.

Nachfolger Sansovinos.

Ehe wir zur Betrachtung Michelangelo's übergehen, haben wir eine Umschau unter den Künstlern zu halten, welche, im Ganzen noch unberührt vom Einfluss des grossen Meisters, mehr dem Andrea Sansovino sich unmittelbar oder doch durch eine verwandte geistige Richtung anschliessen. Wohl werden auch sie wie alle Gleichzeitigen hie und da gestreift vom Geiste des mächtigen Florentiners; aber es ist noch der Michelangelo der sixtinischen Decke und etwa der Mediceergräber, dessen Inspirationen wir in dieser Epoche begegnen. Im Ganzen behält der milde, maassvolle Schönheitssinn

*) Ich bedaure sehr, Loreto nie berührt zu haben, und daher über die dortigen Werke nicht urtheilen zu können. Meines Wissens sind dieselben auch noch nie abgeformt worden, so wünschenswerth es wäre.

Tribolo.

Sansovino's noch die Oberhand. Am nächsten steht ihm *Niccolò Pericoli*, genannt *Tribolo* von Florenz (1485—1550)*), zwar anfangs ein Schüler des später zu betrachtenden Jacopo Sansovino, aber schon durch das Mitarbeiten an der Casa Santa zu Loreto mehr unter dem Einfluss Andrea's. Zu seinen frühesten Werken gehört ein Marmorbild des Apostels Jakobus, welches links in einer Seitennische des Chores im Dom zu Florenz sich findet. In Rom schuf Tribolo für das Grabmal Papst Hadrian VI. († 1523) im Chor von S. Maria dell'Anima die Statuen der Tugenden in den kleinen Seitennischen, während *Michelangelo Sanese* die liegende Gestalt des Papstes arbeitete. Die übrige Ausschmückung besteht oben im Bogenfelde aus einem Relief der Madonna mit Heiligen, unten am Fuss einer Scene aus dem Leben des Papstes, die mir wieder von Tribolo's Hand zu sein scheint. Die Behandlung des Reliefs ist durchaus maassvoll, und das ganze Werk steht sichtlich unter dem Einfluss von Sansovino's Prälatengräbern in S. Maria del Popolo**). Gegen 1525 wurde Tribolo nach Bologna berufen, um daselbst die Seitenportale der Façade von S. Petronio zu schmücken. In der Laibung der Thür und des Bogens arbeitete er die anmuthigen Gestalten der Sibyllen und Propheten, an den Pilastern rechts Scenen aus dem Leben Josephs und links drei Reliefs mit Geschichten des Moses. Auch diese Werke gehören zu den reinsten und anziehendsten Schöpfungen der Zeit. Etwas später datirt das Marmorrelief der Himmelfahrt Mariä in derselben Kirche, rechts in der Kapelle Zambeccari, ursprünglich für die Kirche der Madonna von Galiera gearbeitet. Von seinen Werken in Loreto war schon oben die Rede. In seiner spätern Lebenszeit war er für Cosimo I. in Florenz als Architekt und Bildhauer hauptsächlich bei

---

*) So ist die gewöhnliche Angabe seiner Lebenszeit zu verbessern nach *Gaye* II, 380 und *Vasari*, ed. Lemonn. X 243.

**) In derselben Kirche (es ist die Nationalkirche der Deutschen) sieht man links vom Eingange das Grabmal des Kardinals Wilhelm Enckenvort († 1534), dessen Stiftung jenes Denkmal Hadrians VI. ist. Er liegt, ein würdevoller Greis mit langem prächtigem Bart, auf dem von zwei Adlern getragenen Sarkophag in stillem Schlummer; über ihm im Relief der segnende Gottvater. Von ähnlicher Tüchtigkeit ist ebendort ein kleines ausgezeichnetes Grabmal vom Jahr 1518, für Bernhard Schulte und Johann Knibe errichtet, mit den trefflichen Büsten der beiden Landsleute voll sprechender Lebenswahrheit, umgeben von einer Architektur von rafaelischer Anmuth. — In diese Reihe gehört auch das Grabmal des Erzbischofs Giuliano von Ragusa (1510) in S. Pietro in Montorio. In der Statue des Verstorbenen hat der Künstler die Motive des leichten Schlummerns von den Grabmälern Sansovino's nicht ganz glücklich weiter zu verfolgen gesucht; auch die beiden Ordensheiligen in der Lünette neigen sich, zu Gunsten des Halbrunds, etwas gezwungen nach vorn. Aber die Madonna mit dem reizend bewegten Kinde berührt wie ein Klang frührafaelischer Kunst.

der Einrichtung von Festdekorationen beschäftigt. Es war die Zeit gekommen, wo die neue Fürstenmacht in prunkvollen Schaustellungen von

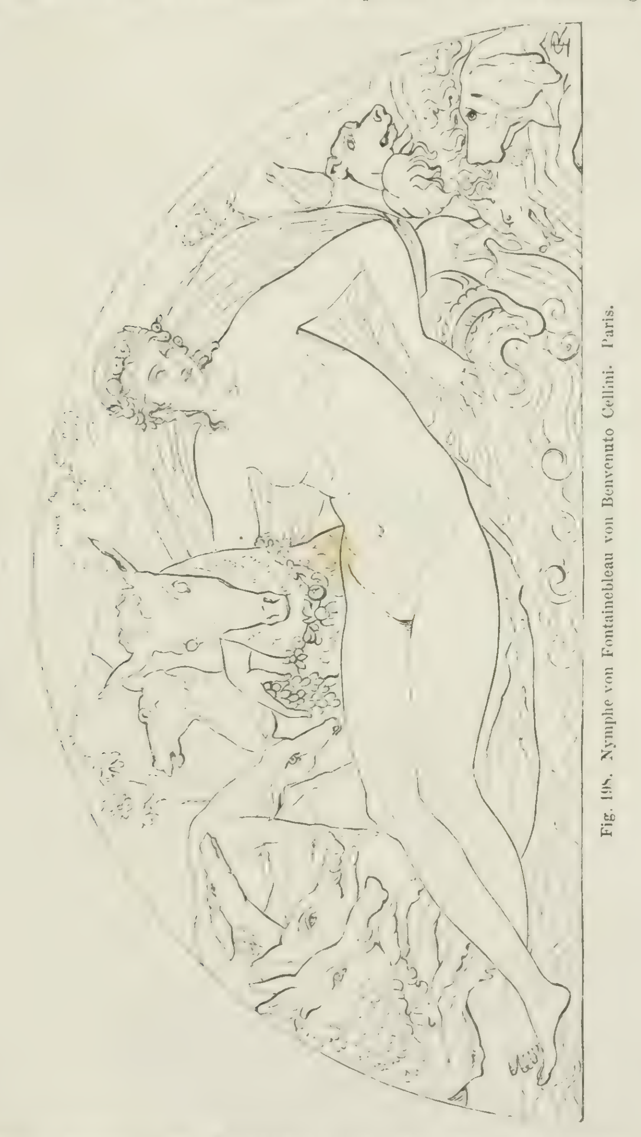


Fig. 198. Nymphe von Fontainebleau von Benvenuto Cellini. Paris.

meist sehr vergänglichem Charakter sich zu verherrlichen begann.

Der ebenfalls in Loreto an der Casa Santa mitbetheiligte *Francesco da Sangallo* (1498—1570) zeigt sich in seinen selbständigen Werken als

Franc. da Sangallo.

ein minder erheblicher Nachahmer Sansovino's. So in der Marmorgruppe der Madonna mit der h. Anna auf dem Altare von Or San Micchele zu Florenz; so auch an dem Grabmal des Angelo Marzi Medici in der Kirche der Annunziata. — Selbständiger bewährt sich der doch immer durch seine Lebensbeschreibung ungleich interessantere *Benvenuto Cellini* (1500—1572). Sein Hauptruhm als Künstler beruht auf jenen zierlichen Goldschmiedsarbeiten, wie deren die Ambraser Sammlung zu Wien in dem berühmten Salzfass besitzt. Aehnlich prachtvoll und elegant ein mit getriebener Arbeit reich bedeckter Schild in Windsor Castle. Auch in anderen Sammlungen findet man derartige Arbeiten oft von grossem dekorativen Reiz und selbständigem künstlerischen Werthe, die man dem Benvenuto zuzuschreiben pflegt. Franz I. schätzte den Künstler hoch und berief ihn nach Frankreich zur Ausführung bedeutender Arbeiten. Allein weder von den lebensgrossen silbernen Statuen, noch von dem kolossalen Modell eines Mars ist eine Spur noch vorhanden: ein Verlust, der indess schwerlich sehr zu beklagen ist. Denn das grosse Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, welches im Louvre aufbewahrt wird (Fig. 198), ist zwar von zarter Vollendung und Durchführung, auch in der Anordnung ansprechend; aber der Lage fehlt die eigentliche Freiheit und Leichtigkeit, und die Formen, namentlich der langgestreckten Oberschenkel, erscheinen etwas nüchtern und leer. Weit lebensvoller und markiger ist das später ausgeführte Erzbild des Perseus in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, dessen treffliches Wachsmodell die Sammlung der Uffizien bewahrt. Ebendort eine vorzüglich ausgeführte überlebensgrosse Erzbüste Cosimo's I.

Benvenuto. Cellini.

Noch ein jüngerer Meister ist hier anzureihen: *Vincenzo Danti* (1530—1576), den wir schon als Vollender von Sansovino's Taufe Christi erwähnten. Für das südliche Portal des Baptisteriums zu Florenz arbeitete er die Enthauptung des Johannes in einer lebensgrossen Erzgruppe, in welcher die Gestalt des knieenden Täufers wie ein reiner Nachklang Sansovino's berührt, während der Henker und das zuschauende Weib sich schon sehr conventionell gebärden. Von ähnlicher Art ist die Erzstatue Papst Julius III. auf dem Platze beim Dom von Perugia, die er in früher Jugend (1555) ausführte. Von ihm ist auch die jetzt im Garten Boboli zu Florenz vorn rechts am Eingang aufgestellte Marmorgruppe eines Jünglings, der einen an Händen und Füssen gebundenen Alten aufheben und forttragen zu wollen scheint. Dass damit der Sieg der Redlichkeit über den Betrug gemeint sei, wird freilich Niemand dem Werke ansehen. Ein bezeichnendes Beispiel von der Rathlosigkeit, in welche selbst talentvolle Künstler fortan unrettbar verfielen, seitdem die idealen Aufgaben mehr und mehr in einer frostigen Allegorie gesucht wurden.

Vinc. Danti.



Fig. 199. Der Tod Mariä, von Alfonso Lombardi. Bologna.

2. Meister in Oberitalien und Neapel.

Für Oberitalien gingen wie in den vorigen Epochen auch diesmal die Anregungen wieder von Florenz aus. In Bologna war es zunächst Tribolo, der den neuen idealen Styl dort einbürgerte. Gleichzeitig finden wir dort dann einen bedeutenden Meister, *Alfonso Lombardi* von Ferrara (c. 1488—1537), eigentlich von Lucca gebürtig und *Cittadella* geheissen*). In seinen früheren Werken regt sich noch ziemlich stark der energische Naturalismus des 15. Jahrhunderts, besonders in der durch Mazzoni (vgl. S. 512) begründeten Art der Auffassung. So in der bemalten Gruppe des Christus mit den Aposteln im Querschiff des Domes zu Ferrara; ferner ebendort in S. Giovanni Bapt. an dem Reliefbrustbild einer Madonna und in S. Domenico an der portraitartig lebendigen Büste des h. Hyacinthus, welche beide man ihm zuschreibt. Derselben Richtung huldigt er auch noch in der bemalten Thongruppe des von den Seinigen beweinten todten Christus, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna. — Dort aber beginnt der edle Styl Quercia's und später auch die Anmuth Tribolo's auf ihn zu wirken, und schon in der grossen Thongruppe des Todes Mariä im Oratorium bei S. M. della Vita (Fig. 199), welche 1519 vollendet wurde**), siegt dieser Geist einer geläuterten und ächt plastischen Schönheit über den einseitigen Naturalismus. Und doch spricht der fast verklungene heftige Sinn des 15. Jahrhunderts noch einmal vernehmlich mit in der am Boden liegenden Figur eines widerspenstigen Juden, auf welchen Einer von den Aposteln, kaum noch von Christus zurückgehalten, ein grosses Buch zu schleudern Miene macht. Ein ächter Gedanke aus jener Epoche, welche das Leben um jeden Preis, wäre es selbst auf Kosten der Würde und Schönheit, in leidenschaftlicher Gewalt darzustellen suchte.

Alfonso Lombardi

Als Karl V. 1529 nach Bologna kam, fertigte Alfonso die Statuen für den zum feierlichen Einzug errichteten Triumphbogen und erwarb bald die Gunst des Kaisers durch die trefflichen Bildnisse, welche er in Medaillenform arbeitete. Vorher schon (vor 1526) muss das Denkmal des berühmten Ramazzotto entstanden sein, welches dieser sich selbst durch Alfonso in S. Micchele in Bosco errichten liess. Der Feldherr liegt im Harnisch schlummernd da, eine überaus lebensvolle Gestalt, und über ihm erscheint im Relief die Madonna. Noch früher (vor 1525) fallen die überlebensgrossen Thonfiguren der vier Schutzheiligen Bologna's, die man in den Nischen der Bögen sieht, auf welchen der unter dem Namen Tor-

*) *Carlo Frediani*. Ragionam. storico intorno ad Alfonso Cittadella. Lucca 1834. cf. *Vasari*, ed. Lemonn. IX. p. 9.

**) Vergl. *Davia*, im Text zu dem von *Gius. Guizzardi* herausgeg. Werk über die Sculpturen von S. Petronio (Bologna 1834) S. 97.

razzo dell' Arrengo bekannte Stadtthurm ruht. — Um 1526 beginnen dann die Arbeiten an S. Petronio, wo an den Seitenportalen der Façade die Verkündigung und der Sündenfall, besonders aber im Bogenfelde des Portales zur Linken die Auferstehung Christi von Alfonso's Hand sind*). Daran schliessen sich drei zierliche Reliefs aus der Geschichte des Moses, rechts am Pilaster desselben Portales. Noch anmuthvoller und feiner sind die fünf kleinen Marmorreliefs, welche er seit 1532 am Untersatze des Sarkophags des h. Dominicus in S. Domenico ausführte. Sie enthalten drei Geschichten aus der Kindheit des Heiligen, seine Aufnahme in den Himmel und die Anbetung der Könige**). Von Thon arbeitete er sodann für S. Giuseppe die Büsten von Aposteln und Heiligen, welche jetzt im Chor von S. Giov. in Monte aufgestellt sind, ausdrucksvolle Köpfe von hohem und reinem Lebensgefühl. Endlich bewährte er sich auch in einer Arbeit kolossalen Maassstabes an dem Herkules mit der Hydra in einem oberen Saale des Pal. Pubblico, ebenfalls eine Thonfigur.

Properzia de' Rossi.

Hier ist nun auch eine der seltenen Künstlerinnen anzuschliessen, welche sich der Bildhauerei gewidmet haben: *Properzia de' Rossi* (c. 1490 — 1530) von Bologna, die sich unter dem Einfluss Lombardi's und Tribolo's gebildet zu haben scheint. Zuerst versuchte sie sich mit glänzendem Erfolg in einer ächt weiblichen Miniaturarbeit, indem sie aus Pfirsichkernen die subtilsten Darstellungen einer Kreuzigung und ähnlicher figurenreicher Scenen schnitt. Als man gegen 1525 an die Ausschmückung von S. Petronio ging, bewarb sie sich mit einer in Marmor ausgeführten Büste des Grafen Guido Pepoli um einen Antheil an der Arbeit: 1525 und 1526 finden wir sie mit der Ausführung von Entwürfen Tribolo's dort beschäftigt. In der Camera von S. Petronio sieht man jene Büste und das Relief des vor Potiphars Weib fliehenden Joseph***), worin sie nach Vasari eine eigene Herzensgeschichte geschildert haben soll, was immerhin bezeichnend ist für die moderne Zeit und mehr noch für die weibliche Thätigkeit mit ihrer Subjektivität. Von ihr rühren auch die beiden grossen Engelgestalten, welche neben Tribolo's Himmelfahrt Mariä in der Cap. Zambeccari an S. Petronio sich finden.

Antonio Begarelli.

Ganz besondere Wege schlägt um dieselbe Zeit *Antonio Begarelli* von Modena ein, der bis 1565 lebte und in gewisser Hinsicht als Fortsetzer der früher daselbst durch Mazzoni vertretenen Richtung anzusehen ist†).

*) Letztere wurden ihm 1526 verdungen. Cf. *Vasari*, ed. Lemonn. IX. S. 11. Note. Abgeb. bei *Cicognara* II. tav. 40.

**) Der Contrakt datirt vom 20. November 1532. Eine Abb. bei *Cicognara* I. tav. 9.

***) Eine Abb. bei *Cicognara* II, tav. 52. †) *Jac. Burckhardt* a. a. O. 645 ff. gibt eine treffliche Charakteristik Begarellis und eingehende Analysen seiner Werke.

Denn auch er arbeitet in Thon grosse Freigruppen, die in Nischen zusammengestellt wie lebende Bilder wirken, aber doch nicht mehr bunt bemalt, sondern mit marmorartig weisser Färbung versehen wurden. Eine höhere plastische Composition erstrebt er dabei nicht, und in dieser Hinsicht fallen diese merkwürdigen Werke stark ins Naturalistische und Malerische. Aber die einzelnen Gestalten, in denen er mehr einer unmittelbaren Auffassung des Lebens als antiken Studien folgt, sind meistens von köstlicher Wahrheit und anmuthiger Empfindung (Fig. 200). Es geht ein dem Correggio verwandter Zug durch diese Arbeiten, und sicher ist der Einfluss jenes Meisters bestimmend für die Entwicklung Begarelli's geworden. Vasari erzählt, Michelangelo sei so hingerissen gewesen von der Schönheit dieser anspruchslosen Schöpfungen, dass er ausgerufen habe: „Wenn dieser Thon Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen.“ Ein Enthusiasmus, der in mehr als einer Hinsicht bezeichnend ist, in welchen heute jedoch schwerlich Jemand noch einstimmen würde.



Fig. 200. Frauenkopf von Begarelli.

Noch ungemässigt im scharfen Ausdruck der Leidenschaft ist die Gruppe des von den Angehörigen betrauerten todten Christus in S. M. Pomposa zu Modena. Dagegen erhebt sich der Meister in der Kreuzabnahme in S. Francesco zu hohem Adel der Auffassung bei grossartiger Bildung des Einzelnen. Nur die Composition ist im Ganzen nicht mühelos aufgebaut, trotz der herrlichen Gruppe der Frauen; auch haben die Gewänder manche unschön naturalistische Motive. Voll Adel und Ausdruck ist sodann die Gruppe von Heiligen mit der Madonna im rechten Querarm von S. Pietro, für welche der Contrakt vom Jahre 1532 noch vorliegt. Die Beweinung des todten Christus im Chor derselben Kirche muss etwas später entstanden sein, denn in ihr ist wohl das einfach Grossartigste und Ergreifendste gegeben, was der Meister vermochte. Minder erfreulich dagegen sind die Einzelstatuen im Mittelschiff derselben Kirche, denen man deutlich anmerkt, dass sie sich nach Gruppirung in einer Nische sehnen und, so im freien Raume getrennt, sich unbehaglich fühlen. Aus späterer

Zeit datirt dann wohl in S. Domenico die Begegnung Christi mit Martha und Maria, eine Arbeit, in welcher sich Einflüsse des römischen Idealismus mit dem noch immer anziehenden Naturgefühl des Meisters berühren.

Im Jahre 1559 wurde Begarelli nach Mantua berufen, wo er viele Statuen für die Kirche S. Benedetto ausführte. Ob dieselben noch vorhanden sind, vermag ich nicht anzugeben. Noch später (bis 1561) arbeitete er in Parma für die Kirche S. Giovanni die Statuen der Madonna mit Heiligen, die man im Kloster daselbst sieht, und welche die Vorzüge und Schwächen seines Styles vereint zeigen.

Gräber in Parma.

Parma besitzt ausserdem einige werthvolle Arbeiten dieser Zeit in mehreren Feldherrngräbern der Steccata, von der Hand des *Giov. Francesco da Grado*. Besonders die Gestalten der Verstorbenen sind anspruchslos in edler Lebenswahrheit aufgefasst. —

Certosa bei Pavia.

Ausserdem ist hier nochmals der ausgedehnten plastischen Arbeiten zu gedenken, mit denen auch das 16. Jahrhundert fortfuhr, an der Ausschmückung der Certosa bei Pavia (vgl. S. 512) sich zu betheiligen. Die zahlreichen Statuen der Façade zeigen meist eine etwas scharfe Behandlung in den Gewändern und nur selten ein höheres Lebensgefühl. Als Urheber derselben werden unter Anderen *Angelo Marini* und *Siro Siculi* genannt. Trefflich ist die Medaillonreihe mit Portraitköpfen am Sockel, die zum Theil dem *Agostino Busti*, genannt *Bambaja*, dem *Marco Aurelio Agrate* und dem *Giacomo della Porta* zugeschrieben werden. Die grösseren Reliefs sind, wie meistens zu dieser Zeit, in Marmor übertragene Gemälde. Kleinere Medaillonreliefs dagegen, sowie Büsten und Köpfe, die überall mit verschwenderischer Hand ausgetheilt sind, haben oft eine bewundernswürdig miniaturartige Feinheit der Ausführung bei einfachster Anordnung. — Auch fällt erst in den Schluss dieser Epoche (1562) die Vollendung des prachtvollen Grabmales Giangaleazzo Visconti's (vgl. S. 512), an welchem eine Anzahl von Künstlern thätig waren.

Mailand.

Mehrere von den an der Certosa beschäftigen Bildhauern findet man wieder zu Mailand. Von *Bambaja* war das Grabmal des Gaston de Foix, das jetzt zerstreut ist, und von welchem sich einzelne Theile in der Ambrosiana und der Brera befinden. Von ihm sieht man auch in einer Kapelle des Doms das zierliche Marmorrelief einer Darstellung im Tempel*). Dem *Marco Agrate* begegnet man ebendort in der grass realistischen Schauergestalt eines völlig geschundenen h. Bartholomäus. Mit naivem Selbstgefühl wird am Sockel ausdrücklich versichert, nicht Praxiteles, sondern M. Agrate habe dies Werk gemacht. Endlich ist noch *Christoforo Solario*

*) Abb. dieser Arbeiten bei *Cicognara*, II. tav. 76 ff.

il Gobbo zu nennen, von welchem die Sakristei des Domes das Marmorbild eines Christus an der Martersäule besitzt. Derselbe Künstler schuf auch die edlen Grabgestalten des Lodovico Sforza († 1508) und seiner Gemalin Beatrice d'Este, die ehemals in S. Maria delle Grazie, jetzt in der Certosa bei Pavia aufbewahrt werden. —

Jacopo Sansovino.

Der bedeutendste Plastiker Oberitaliens, der freilich seiner Abstammung und ersten künstlerischen Entwicklung nach Toskana angehört, ist der Florentiner *Jacopo Tatti,* nach seinem Lehrer *Jacopo Sansovino* genannt (1477—1570). Als Architekt und Bildhauer sein langes Leben hindurch viel beschäftigt, gehört er zu den produktivsten Meistern der Zeit. Schon vor Beginn seiner Laufbahn zeigte sich in ihm eine Entschiedenheit der künstlerischen Anlage, dass er alle Hindernisse, welche sein Vater ihm in den Weg legte, besiegte und es durchsetzte, dass man ihn zu Andrea Sansovino in die Lehre gab. Unter allen Schülern jenes trefflichen Meisters ist Jacopo der begabteste, unter allen hat er am selbständigsten sich nachmals einen eigenen Weg gebahnt. Wichtig war für ihn, dass er zeitig nach Rom kam und dort mit Eifer nach den Antiken des Belvedere studirte, wie er denn namentlich den Laokoon copirte, der darauf in Erz gegossen wurde. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt er 1511 den Auftrag, die Marmorstatue Jakobus des älteren für den Dom zu arbeiten*), die man daselbst noch jetzt in einer Nische des nördlichen Kuppelpfeilers am Mittelschiff sieht. Es ist ein ausdrucksvolles Werk von edler Lebendigkeit und vorzüglich feiner Durchführung. Bald darauf muss der marmorne Bakchus entstanden sein, welcher jetzt im westlichen Corridor der Uffizien aufgestellt ist. Der jugendliche Gott schreitet in übermüthiger Lust einher, die Schale emporhebend und mit ihr liebäugelnd, während die Linke eine Traube hält, an welcher ein kleiner Pan nascht. Einfacher und wahrer kann der Gott der süssen Trunkenheit nicht geschildert werden, und kaum feiner und lieblicher, bei aller Lebensfrische, in den Formen. Weiter finden wir Jacopo 1514 beschäftigt mit den festlichen Vorbereitungen zum Einzuge Leo's X. in Florenz. Bezeichnend ist dabei, dass er ein kolossales Pferd aus Thon bildete, welches, sich bäumend, über einen Gefallenen dahinsprengte. Nicht unwichtig scheint es, die Entwicklung solcher Motive in der Kunstgeschichte zu verfolgen. Den gefallenen Krieger unter einem Pferde fanden wir zuerst bei Lionardo. Das sich bäumende Ross, welches Jacopo Sansovino vielleicht in die Plastik eingeführt hat, kehrt dann 1539 bei dem Reiterstandbilde des Giovanni de' Medici wieder, welches Tribolo mit anderen Fest-

Florentiner Arbeiten.

*) Sie war im Frühling 1513 vollendet. *Vasari*, ed. Lemonn. XIII. S. 75 Note.

dekorationen bei der Vermählung Herzog Cosimo's errichtete. Die Zopfzeit hat dies willkommene Motiv später dann bis zum Ueberdruss wiederholt. —

Arbeiten in Rom.

Bald darauf ging Jacopo nach Rom, wo er vorzüglich als Architekt in Anspruch genommen wurde und sich mit Erfolg bei der Konkurrenz zu der von den Florentinern dort beabsichtigten Nationalkirche S. Giovanni de' Fiorentini betheiligte. Ein plastisches Werk dieser Zeit ist die marmorne Madonna mit dem Kinde in S. Agostino, eine edle Inspiration, rein empfunden und in einfach grossen Formen durchgeführt. Die Einnahme Roms 1527 durch den Connetable von Bourbon, welche mit ihren wüsten Zerstörungsscenen das künstlerische Leben der ewigen Stadt auf geraume Zeit knickte, vertrieb auch Sansovino nach Venedig, von wo er sich nach Frankreich in die Dienste Franz I. zu begeben dachte. Aber in Venedig wusste man den Meister zu fesseln und ihm so bedeutende architektonische und plastische Aufgaben zu stellen, dass er gern blieb und nun Venedig jenen Charakter grossartiger Pracht aufprägte, der sich fortan in einer Reihe glänzender Unternehmungen aussprechen sollte.

Arbeiten in Venedig.

Sansovino beherrschte seit 1529 über vierzig Jahre bis an seinen Tod die Architektur und Bildnerei der Lagunenstadt in einer Ausschliesslichkeit, dass man sagen darf, sein Geist war Allem eingeschrieben, was während jener Epoche dort gebaut und gebildet wurde. Die Venezianer verlangten damals mehr als je die Entfaltung üppigster Pracht, wie sie das architektonische Meisterstück Sansovino's, die Bibliothek von S. Marco, so verführerisch an der Stirn trägt. Ein so vielseitiges, massenhaftes Schaffen, wie es dem Meister zugemuthet wurde, ist aber kaum durchzuführen, ohne dass die Leistungen eine grosse Ungleichheit zeigen, ja manchmal ein äusserliches Wesen verrathen. Man wird daher begreiflich finden, dass in seinen plastischen Werken dieser Epoche gewisse conventionelle Manieren, gesuchte und gezwungene Stellungen mit unterlaufen, dass überhaupt die innere Wärme der Empfindung manchmal fehlt. Aber lebendig sind doch fast alle diese Werke, tüchtig hingestellt und in freier, grosser Auffassung der Form, so dass sie unter den übrigen gleichzeitigen Arbeiten vortheilhaft hervortreten. Nur wird manchmal wohl selbst die Form verkümmert, weil auch Sansovino schon zu viel Gewicht auf einseitig affektvolle Auffassung legt.

Loggetta.

Schon an der seit 1540 entstandenen Loggetta am Thurm von S. Marco sind die Erzfiguren des Apollo (Fig. 201) und Mercur, der Pallas und der Friedensgöttin nicht ohne gesuchte Motive in Stellung und Bewegung durchgeführt. Am reinsten in der Empfindung ist noch die edle Statue des Friedens. Die Köpfe aber zeigen Schönheit der Form und

Adel des Ausdrucks. Ganz vortrefflich sind sodann mehrere der Reliefs am Sockel mit fein gefühlten mythologischen Darstellungen voll Frische und Naivetät, dabei in ächtem Reliefstyl klar entwickelt. Einfacher und



Fig 201. Apollo von Jac. Sansovino. Loggetta.

Fig. 202. Johannes der Täufer, von Jac. Sansovino. Kirche der Frari.

liebenswürdiger lässt sich z. B. die Geschichte von Phrixos und Helle nicht erzählen, als es hier geschehen (Fig. 203). Wo dagegen geschichtliche Scenen dramatische Gestaltung verlangen, wie an den sechs Bronzereliefs mit Legenden des h. Marcus im Chor von S. Marco, da fällt Sansovino

Arbeiten für S. Marco.

fast immer in jene unruhige Ueberfüllung, unter welcher die besten Gedanken nicht zu voller Geltung gelangen*). Dieser Vorwurf trifft auch die beiden Reliefs an der berühmten Bronzethür der Sakristei von S.



Fig. 203. Relief von Jac. Sansovino. Venedig.

Marco (1562 vollendet). In der Grablegung Christi regt sich wieder Etwas von dem leidenschaftlichen Drange des 15. Jahrhunderts, doch ist sie bei stark malerischer Behandlung geistvoll componirt und zu ergreifender Wirkung zusammengehalten. Unruhiger und nicht ohne äusserliche Attitüde ist die Auferstehung geschildert, wo namentlich der Gestalt Christi die feierliche Würde fehlt, die allein das Ganze beherrschen müsste. Die Köpfe in den Einfassungen der Thür sind voll frischen Lebens, die kleinen Engel von naiv anmuthiger Bewegung; bei den liegenden Gestalten der Propheten ist aber mehr auf das ziemlich gesuchte Motiv, als auf befriedigende Durchbildung der Körper gesehen. Besser sind die stehenden Evangelistenfigürchen, allein auch in ihnen regen sich Reminiscenzen an Michelangelo, so dass eine eigentliche Unbefangenheit vermisst wird. Dieselbe Anlehnung an Gestalten Michelangelo's zeigen in noch stärkerem

*) Die Arbeit muss 1546 schon zum Theil der Vollendung nahe gewesen sein; denn als im December 1545 durch Unachtsamkeit der Arbeiter die Gewölbe der neuen Bibliothek eingestürzt waren und Sansovino zu 1000 Ducati Schadenersatz verurtheilt wurde, zog man unterm 10. Februar 1546 ihm 300 Ducati für drei dieser Reliefs und 600 Ducati für die vier Statuen an der Loggetta ab. *Mothes* a. a. O. II. 185.

Maasse die vier sitzenden Bronzestatuetten der Evangelisten auf der Brüstung vor dem Hochaltare, die ihm 1552 bestellt wurden. Beträchtlich später (1565) entstand die kleine Bronzethür zum Sakramentsaltar im Chore, die in ansprechender Composition den von Engeln umschwebten Christus enthält.

Frari.

Von den übrigen Arbeiten Sansovino's ist der kleine sitzende Johannes auf dem Taufbecken in S. M. de' Frari (1554) eine der liebenswürdigsten (Fig. 202); weniger freilich durch den geringen plastischen Gehalt, als durch den Hauch einer zarten Empfindung, der in dieser Spätzeit so auffallend ist, dass er wie der Nachhall einer schönen Jugendstimmung erscheint. Um dieselbe Zeit schuf Sansovino für S. Salvatore das Grab des Dogen Francesco Venier († 1556). Hier sind die Statuen der Hoffnung und der Liebe von seiner Hand ausgeführt, erstere eine seiner glücklichsten Schöpfungen, ausdrucksvoll und in leichter Bewegung, die andere merklich geringer. Die Portraitstatue des Dogen in ihrer würdevollen Auffassung erinnert an die tüchtigsten Bildnisse der gleichzeitigen venezianischen Maler. Mehr noch ist dies der Fall mit der kurz vorher (1553) entstandenen sitzenden Erzfigur des gelehrten Juristen Thomas Rangone über dem Portal von S. Giuliano. Vom Jahre 1555 endlich datirt das Denkmal des Erzbischofs Potacatharo in S. Sebastiano mit zwei guten Reliefs der Grablegung und Auferstehung Christi. Zu den anziehendsten Werken der religiösen Gattung gehört dann noch die in vergoldeter Terracotta ausgeführte grosse Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes im Innern der Loggetta des Marcusthurmes: wieder ein schönes Lebensbild aus der goldenen Zeit. Geringer dagegen sind die Madonnen in der Kapelle des Dogenpalastes und im Vorhof des Arsenals.

Grabmäler.

Madonnen.

Mars und Neptun.

Endlich schuf Sansovino die beiden berühmten marmornen Kolossalstatuen des Mars und Neptun an der Riesentreppe des Dogenpalastes (1554 — 1566). Will man ihnen gerecht werden, so muss man sie in Gedanken mit gleichzeitigen Arbeiten verwandter Gattung vergleichen, und man wird dann gestehen, dass sie trotz ihrer gespreizten Stellung und trotz mancher Mängel der Form doch immer noch durch die grossartige Behandlung und ächtes inneres Leben einen hohen Rang unter ihres Gleichen behaupten.*)

*) Wegen dieser Statuen entspann sich nach dem Tode des Meisters ein Prozess; denn der Contrakt lautete allerdings nur auf 250 Ducati, aber Sansovino hatte blos für die Marmorarbeit 1130 Ducati ausgelegt, und die Statuen wurden auf 2286 Ducati geschätzt. Das Urtheil entschied dahin, dass ausser den bereits bezahlten 240 Ducati der Sohn Francesco Tatti noch 400 Duc. erhalten solle.

Relief in S. Antonio zu Padua.

Ausserhalb Venedigs finden wir noch aus der späteren Zeit Sansovino's (etwa 1545 — 1550) Arbeiten von ihm und seinen Schülern in S. Antonio zu Padua an der Kapelle des Heiligen, wo früher schon die Lombardi thätig gewesen waren (vergl. S. 509). Von seiner eignen Hand ist das vierte Relief, wo der Heilige eine Selbstmörderin vom Tode erweckt



Fig. 204. Relief von Jacopo Sansovino. Padua.

(Fig. 204). Mit richtigem Blick hat der Künstler das eigentliche Wunder als plastisch undarstellbar vermieden und sich an den Moment gehalten, wo Angehörige und Fremde voll Theilnahme das unglücklicke Opfer umringen. Auch ist der Mittelpunkt der Gruppe schön empfunden und lebendig angeordnet, aber das Ganze wirkt unerfreulich durch das Hastige der Affekte und das Uebertriebene des fast zur Freigruppe gewordenen Hochreliefs. Es ist als ob hier noch einmal alles unschön Eckige, alle Härten und Schärfen Donatello's erwacht wären, und wohl mögen die

Arbeiten desselben in S. Antonio den späteren Meister zum Wetteifer gereizt haben.

Die übrigen Reliefs daselbst.

Von den übrigen Reliefs der Kapelle gehört das erste noch der früheren Zeit an. Es soll 1512 von *Antonio Minelli di Bardi* gearbeitet worden sein. Zu den einfachsten und edelsten der ganzen Reihe gehörend zeigt es eine Schönheit der Formen und des Ausdrucks, die auf einen von Andrea Sansovino inspirirten Florentiner schliessen lässt. Dagegen sind die übrigen vier Reliefs unter dem Einflusse Jacopo's entstanden. Das zweite schildert mit höchster Leidenschaft der Bewegung, wie der Heilige eine von ihrem eifersüchtigen Gemal ermordete Frau ins Leben zurückruft. Es soll von *Zuan Maria* aus Padua begonnen, von *Paolo Stella* vollendet worden sein. Eins der tüchtigsten ist sodann das achte, so schwer es auch dem Beschauer fallen wird, darin zu erkennen, dass ein gewisser Alcardino durch ein aus einem Hause herabgeworfenes und nicht zerbrochenes Glas von der Wunderkraft des Heiligen überzeugt wird. Der Künstler (man nennt *Danese Cattaneo* oder *Paolo Peluca*) hat sich bewundernswürdig zu helfen gewusst und dem Vorgang eine dramatische Seite abgewonnen, ohne in Uebertreibung zu fallen. Vielmehr gehört seine Arbeit in Adel und Freiheit der Durchbildung, besonders auch im schönen Styl der Gewänder zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Zu den einfacheren und edleren zählt auch noch das fünfte Relief, welches die Erweckung eines Jünglings von Tode schildert. Freilich neigt es ebenfalls schon zu überstarker Ausladung und übertriebener Heftigkeit des Ausdrucks. Ueber den Künstler ist man ebenso ungewiss wie bei dem vorigen. Dagegen lernt man einen der vorzüglichsten Schüler Sansovino's in dem dritten Relief kennen, abermals einer Todtenerweckung, durch die Inschrift als Werk des Veronesers *Girolamo Campagna* bezeichnet. Obwohl nicht frei von Härten, sind Anordnung und Linienführung echt plastisch und die Gestalten schön und lebensvoll durchgebildet. Im Ganzen, muss man gestehen, hat die Plastik in diesem Kampfe mit dem Unsinn solcher Legendenstoffe sich ruhmvoll bewährt und das Mögliche dem spröden Gegenstande abgerungen.

Die Schule von Venedig.

Dem Campagna begegnet man auch in Venedig an mehreren tüchtigen Arbeiten.*) Für S. Giorgio maggiore schuf er die Erzgruppe des Hochaltars, Christus auf einer von den Evangelisten getragenen Erdkugel, eine bei aller Trefflichkeit der Ausführung doch in plastischer Hinsicht höchst unglückliche Idee, die stets eine Vorstellung von akrobati-

*) Das Einzelne s. bei *J. Burckhardt*, Cicerone. S. 657 ff. Die geschichtlichen Daten bei *Mothes* II. 260 ff.

sehen Künsten und von der Gefährlichkeit solcher Stellung hervorrufen muss. In S. Giuliano ist das ausdrucksvolle Hochrelief des todten Christus, der von zwei Engeln betrauert wird, ebenfalls von ihm. Eine tüchtige Aktfigur stellte er in dem Cyklopen der Zecca hin. (Gegenüber ein unleidlich affektirtes Seitenstück von *Tiziano Aspetti*, einem der schlimmsten Manieristen der Schule.) Zu den besseren Nachfolgern Sansovino's gehören noch *Desiderio* von Florenz und *Tiziano Minio* von Padua mit den trefflichen Reliefs am Deckel des Taufbeckens in S. Marco. Bemerkenswerth durch die grosse Menge seiner allerdings ungleichen Schöpfungen ist sodann *Alessandro Vittoria*, der am besten für sein eignes Grabmal († 1605) in S. Zaccaria gesorgt hat. Es enthält seine Büste und die durch Lebensfülle ausgezeichneten allegorischen Figuren der Architektur und Sculptur. *Danese Cattaneo* erscheint in den Statuen des Ueberflusses und Friedens, der Venezia und der Ligue von Cambray am Grabe des Dogen Lionardo Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo flüchtig und manierirt. —

Sculptur in Neapel

Auch nach Neapel dringt mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Geist einer grossen und freien Auffassung der Bildnerei und giebt sich zuerst vielleicht an dem Grabmal des Andrea Carafa in S. Domenico (erste Kapelle rechts im Querschiff neben dem Eingang) vom J. 1508 zu erkennen. Trefflich ist das Profilrelief des Verstorbenen und von hoher Anmuth die Gestalten der beiden klagenden Frauen über dem Sarkophage. Neben diesem und einzelnen andern Werken, in denen man florentinische Hand zu erkennen glaubt, lässt sich sodann an den zahlreichen prachtvollen Grabmälern der kriegerischen Aristokratie, sowie an Altären und mancher einzelnen Statue die Blüthe einer recht verdienstlichen einheimischen Schule erkennen.

Girolamo Santacroce.

Girolamo Santacroce (1502—1537) und der an der Spitze einer zahlreichen Werkstatt äusserst thätige *Giovanni da Nola*, eigentlich *Giov. Merliano* (1488—1558), dem wir schon einmal (S. 632) begegneten, sind die Hauptträger dieser neapolitanischen Schule, die den engen Kreis der ihr gebotenen Aufgaben mit anmuthiger Mannichfaltigkeit beherrscht und namentlich in der Auffassung der Portraitgestalten oft Lebenswahrheit und Würde zu paaren weiss. In der Kirche von Montoliveto sieht man in der dritten Kapelle rechts einen Antoniusaltar von Santacroce, welcher an der Predella eine klar entwickelte Reliefdarstellung der Fischpredigt des Heiligen enthält. Am Eingange derselben Kirche sind rechts und links zwei in der Anordnung und Ausschmückung völlig übereinstimmende Altäre aufgestellt, Erzeugnisse des Wetteifers zwischen Santacroce und Giov. da Nola. Hier ist in der Eintheilung und Composition der Einfluss

Giovanni da Nola.

der Grabmäler von Andrea Sansovino unverkennbar. Der Altar links, vom Jahre 1524, enthält in der Hauptnische die Madonna, auf jeder Seite von einem Heiligen umgeben, Gestalten, die zum Theil etwas wunderlich gesucht in den Bewegungen erscheinen. Ein andres Prachtwerk Giovanni's ist der Hauptaltar in S. Lorenzo Maggiore.

In S. Giov. a Carbonara findet man in der Kap. Caracciolo Rossi ein ausgedehntes Denkmal mit reichem plastischen Schmuck, an welchem beide Künstler betheiligt zu sein scheinen. Die Reliefs des Altares daselbst schreibt man dem Spanier *Pietro della Plata* zu. In S. Domenico enthält das Grabmal des Galeazzo Pandono vom J. 1514 (im rechten Querschiff) das treffliche Medaillonrelief des Verstorbenen, darüber im Bogenfeld eine sehr anmuthige Madonna, die dem Christkind eine Schüssel mit Obst darreicht. Es ist eine Arbeit von Giov. da Nola. Sodann sieht man in der ersten Kapelle links einen Altar vom J. 1537 mit einer sehr schönen stehenden Madonna und zwei etwas überzierlich bewegten Heiligen von demselben Meister. Seine Hand findet man auch an mehreren Grabmälern in S. Severino; so an dem der drei Brüder Sanseverini, die 1516 an demselben Tage durch ihren Onkel vergiftet wurden. Es gehört zu den frühesten Werken des Künstlers und ist nicht frei von Befangenheit. Seine letzte Arbeit ist ebendort die Pietas in der Kapelle neben dem Hochaltar. Fein und liebenswürdig zeigt er sich in dem Grabmal des sechsjährigen Andrea Cicara, in derselben Kirche. Zu den späteren Werken (nach 1540) gehört endlich das grossartige Grabmal, welches der Vicekönig Pietro di Toledo sich in der Kirche S. Giac. degli Spagnuoli errichten liess. Am Unterbau werden in sorgsam ausgeführten Reliefs seine Kriegsthaten erzählt; vier Figuren von Tugenden sind auf den Ecken angebracht. Auf dem Sarkophag knieen der Verstorbene und seine Gemalin vor Betpulten.

Domenico d'Auria.

Unter den Schülern Giovanni's wird vorzüglich *Domenico d'Auria* genannt, der mehrfach bei den Arbeiten des Meisters betheiligt war, dann aber auch eine Reihe selbständiger Werke schuf, wie in S. Agnello einen Altar mit dem Relief der Mutter der Gnaden als Schützerin der Seelen im Fegefeuer.

Andere Arbeiten.

Ausserdem besitzen alle älteren Kirchen Neapels einen solchen Schatz von marmornen Grabmälern aus dieser Zeit, wie man ihn sonst nur in Rom und Venedig findet. Dadurch erhielt sich hier namentlich die Portraitdarstellung noch lange Zeit auf einer bemerkenswerthen Höhe. Vom Ende des Jahrhunderts (1597) sieht man in der Vorhalle von S. Giac. degli Spagnuoli das Grab der Gemalin des Don Fernando von Mayorca, mit einer einfach edlen Madonnenstatue und der ebenfalls schlicht und fein aufgefassten schlummernden Gestalt der Verstorbenen. Minder erfreulich

zeigt sich allerdings (gegenüber) der Gemal der Dame († 1598), und auch der über ihm erscheinende Johannes ist viel nüchterner ausgefallen.

3. Michelangelo und seine Schule.

Michelangelo's Stellung zur Plastik.

Gewaltig wie kein andrer Meister tritt der grosse Florentiner *Michelangelo Buonarroti* in das Gebiet der Plastik ein, um es völlig umzugestalten und ihm neue Grenzen anzuweisen. In seinem langen Leben (1475—1564)*) umfasst er alle Phasen von den Ausgängen der naturalistischen Kunst des 15. Jahrhunderts, durch die Stufen der höchsten Entwicklung bis in die ersten Regungen des Verfalls und des Manierismus. Man hat nicht mit Unrecht gesagt: Michelangelo ist das Schicksal der modernen Kunst geworden. Aber man darf nicht vergessen hinzuzusetzen, dass eine geschichtliche Nothwendigkeit unaufhaltsam in dies Schicksal hineintrieb, und dass es sich zunächst in seinem Geiste vollzog, weil er von allen der grösste war. Selbst in Rafaels späteren Werken ist manche Spur, welche uns schliessen lässt, auch Er würde sich schwerlich ganz frei erhalten haben, wenn die verhängnissvolle Gunst des Himmels ihn mit einem eben so langen Leben heimgesucht hätte.

Charakter seiner Kunst.

Michelangelo ist Idealist in des Wortes strengster Bedeutung. In seinen frühesten Werken strebt er nach einer vollendeten Schönheit, wie sie in den Schöpfungen der antiken Plastik sich ausspricht. Er sucht für sie nach einem allgemein gültigen Ausdruck und wendet sich vollständig von der durch das ganze 15. Jahrhundert im Vordergrund stehenden Auffassung individuellen Lebens ab. Er hat kaum jemals ein Portrait gezeichnet oder gemeisselt, weil die zufälligen Züge des Individuums ihm zu weit ausserhalb der Linie eines absolut Schönen liegen. Aber der Nachdruck ruht überhaupt bei seinen Gestalten nicht auf der Bildung des Kopfes, sondern in der Bewegung und Form des ganzen Körpers. Darin steht er wieder der Antike nahe, mit der zu wetteifern sein höchster Ruhm ist. Gewiss war seit den Zeiten des klassischen Alterthums kein Künstler erstanden von so eminent plastischer Anlage wie er. Wie bedeutende Werke er auch in der Architektur und Malerei schuf, dennoch war und blieb die Sculptur seine Lieblingskunst. Mit der Milch habe er sie eingesogen, pflegte er zu sagen, weil die Frau eines Steinmetzen seine Amme gewesen war. Selbst die reinsten und grössten unter seinen gemalten Gestalten,

*) Nach florentiner Zeitrechnung 1474—1563; daher die verschiedenen Angaben, denen man in den Handbüchern begegnet. Für die Lebensgeschichte des Meisters weise ich auf *H. Grimm's* schöne Arbeit. Für die kritische Würdigung seiner Werke steht *Jac. Burckhardt* (Cicerone S. 665 ff.) weitaus in erster Linie.

die Sibyllen und Propheten der sixtinischen Kapelle, sind plastische Gedanken, und zwar von den höchsten, deren die neuere Kunst fähig war. Um der menschlichen Gestalt völlig Herr zu werden, gab der junge Michelangelo sich lange Jahre hindurch einem anatomischen Studium hin, wie es so erschöpfend kein zweiter moderner Meister betrieben hat. Für ihn zum ersten Male seit den Zeiten der Alten war die menschliche Gestalt in voller Herrlichkeit wieder um ihrer selbst willen da. Sie in allen erdenklichen Stellungen und Verkürzungen zur Geltung zu bringen, sie so gross und frei in der breitesten Formbehandlung vorzuführen wie die Alten, das war recht eigentlich das Ziel seines Strebens. Um in solchem Glück zu schwelgen, stellte er sich stets neue Probleme, suchte stets neue Schwierigkeiten auf, schaltete er zuletzt in kühner Willkür mit den Bedingungen des menschlichen Organismus.

Was konnte solchem titanischen Ringen der Stoffkreis seiner Zeit bieten? Die christlichen Gestalten und der geistige Inhalt, der sie beseelt, waren am wenigsten geeignet, sich einer Kunst zu fügen, deren Zielpunkt die Verherrlichung des menschlichen Körpers in seiner reinen Schönheit war. Die antike Mythologie war abgestorben, und wenn auch bisweilen eine mythologische Aufgabe sich darbot, so war die Gelegenheit zu selten, und der Gegenstand, bei aller Begeisterung für das Alterthum, doch dem modernen subjektiven Bewusstsein zu fern gerückt. Noch weiter lag das Geschichtliche mit seinen scharf umrissenen individuellen Zügen dem Genius Michelangelo's. Es blieb also nichts übrig, als das Reich der Allegorie, eine bedenkliche Gattung, deren schwankende Gestalten indess noch am ersten den subjektiven Gedanken des Meisters sich als Träger darboten. Damit war aber zugleich der Willkür in gefährlicher Weise Thor und Thür geöffnet. Zum ersten Male tritt durch Michelangelo die rücksichtslose Subjektivität herrschend in die Kunstwelt. Sie erkennt keine objektiven Gestalten in ihrem absoluten Rechte an; sie lässt sich durch keine Tradition mehr leiten. Sie vergräbt sich in ihre innersten Inspirationen und ringt mit Anstrengung danach, ihnen zur grossartigsten Erscheinung zu verhelfen. Das gesammte Schaffen Michelangelo's ist ein unablässiger Kampf erhabenster Ideen, die aus der wunderbaren Tiefe seines Seelenlebens zu Tage streben, und deren Erscheinung daher alle Spuren dieser gewaltigen inneren Erschütterungen an der Stirn trägt. Vor diesen Werken giebt es kein ruhiges Geniessen. Sie reissen uns unwiderstehlich in ihr leidenschaftliches Leben hinein und machen uns, wir mögen wollen oder nicht, zu Genossen ihrer tragischen Geschicke. Das ist der Eindruck, welchen auch die Zeitgenossen meinen, wenn sie von dem Furchtbaren („terribile“) der Werke des Meisters sprechen.

Um der Gewalt jener tiefen und im letzten Grunde kaum bestimmbaren Ideen den angemessenen Ausdruck zu verschaffen, fängt nun Michelangelo bald an, die menschliche Gestalt seine souveräne Willkür empfinden zu lassen. Der Grundgedanke der gesammten Bewegung, mühsam geboren aus inneren Conflikten, erlangt so ausschliessliche Geltung, dass die Gesetze des körperlichen Organismus sich ihm beugen müssen. So beginnt denn die Herrschaft des Motivs über die Form. Ob eine Bewegung natürlich, ungezwungen sei, das gilt dem Meister gleich, wenn sie nur das ergreifend ausdrückt, was seiner Seele vorschwebt. Schon früh an jenem Tafelgemälde der Madonna in der Tribuna der Uffizien bricht diese Richtung sich Bahn, und wirft die Tradition so rücksichtslos bei Seite, dass dann freilich ein unbefangen reiner Eindruck nicht mehr möglich ist. Aber auch damit begnügt er sich nicht. Seinen Absichten zu Gefallen modelt er nach Belieben die menschliche Gestalt, bildet gewisse Theile übertrieben mächtig ins Kolossale, steigert die Kraft der Muskeln und vernachlässigt wieder andere Partieen, wie z. B. fast immer den Hinterkopf seiner Statuen, so dass er dem menschlichen Körper neue Gesetze vorschreibt. So gelangt er oft dahin, dass, wie Burckhardt treffend sagt, manche seiner Gestalten auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures geben. Nun sind an den grössten Meisterwerken, selbst bei den Alten, oft gewisse kleine absichtliche Fehler gerade Das, worauf die geistige Wirkung des Ganzen beruht; aber Michelangelo geht in dieser poetischen Licenz nicht selten zu weit und verfällt ins Uebertriebene und dadurch ins Unschöne. Indess darf man wohl daran erinnern, dass die trefflichsten Meisterwerke der Antike, die man damals kannte, ein Torso und ein Laokoon, die Neigung zu schwülstiger Muskulatur gleichsam zu sanktioniren schienen. Auf diesem Wege gelangt endlich derselbe Meister, der den höchsten Begriff von der Schönheit der menschlichen Gestalt besessen hatte, zu einer Auffassung der Form, die nicht selten der Schönheit gleichsam geflissentlich aus dem Wege geht und lieber herb und abstossend als weich und anziehend sein will. In Wahrheit sind die Gedanken Michelangelo's so stolzer Art, dass sie sich nicht durch Anmuth der Formen den Sinnen einschmeicheln mögen. Sie hüllen sich spröde ein, als schämten sie sich, durch das Medium der Sinnlichkeit auf den Geist wirken zu müssen. Aber wenn auch oft schroff und unschön, nie sind seine Gestalten kleinlich oder gewöhnlich. In kühnen Formen, die mit grossen Linien gezeichnet und in unübertrefflich breiter und freier Behandlung durchgeführt sind, stellt er eine höhere Art von Wesen vor uns hin, in deren Gegenwart alles Niedrige von uns abfällt, und unser Gefühl dieselbe Läuterung erfährt, wie

in der ächten Tragödie. Und was schliesslich immer von Neuem uns sympathisch hinzieht, selbst zu jenen unter seinen Gestalten, die uns zuerst abgestossen haben, das ist: sie sind dem Besten in uns, dem Streben nach allem Hohen, Idealen innig wahlverwandt; sie sind, so erhaben immer über menschliches Maass, Fleisch von unsrem Fleisch, Geist von unsrem Geist. Wir ahnen noch mehr in ihnen, als was wir in ihnen schauen, und darin beruht das Geheimnissvolle der modernen Subjektivität. In sofern nimmt denn auch Michelangelo das Streben Donatello's auf höherer Stufe wieder auf. Jener verschmähte die Schönheit, um der Fülle bewegten äusseren Lebens nachzugehen; dieser verachtet sie, weil sie der Entfaltung des innerlichsten Gedankenlebens im Wege steht. —

Frühere Werke.

Wir haben durch chronologische Betrachtung seiner plastischen Werke den Entwicklungsgang Michelangelo's uns vor Augen zu bringen. Von Anfang an war für ihn von grösster Bedeutung, dass er noch als jugendlicher Schüler des Malers Domenico Ghirlandajo dem kunstliebenden Lorenzo de' Medici empfohlen wurde, als dieser sich nach talentvollen Jünglingen erkundigte, um sie für die Plastik ausbilden zu lassen. Lorenzo hatte bei seinem Palaste in den Gärten von San Marco eine Sammlung antiker Sculpturwerke aufgestellt, nach welcher Donatello's Schüler Bertoldo die Studien der jungen Bildhauer leitete. So leidenschaftlich ergriff Michelangelo die neue Thätigkeit und so rasch entwickelte er sich, dass er schon in seinem siebzehnten Jahre auf des gelehrten Poliziano Anregung in einem Marmorrelief Herkules Kampf mit den Kentauren darstellte. Die Arbeit, welche noch im Pal. Buonarroti zu Florenz aufbewahrt wird*), verräth durch das Feuer und den Geist der Composition, durch die wundersame Lebendigkeit der Gruppen und Bewegungen die ungewöhnliche Begabung des jugendlichen Meisters, der sich freilich dabei einer gewissen Ueberfüllung in der Anordnung um so weniger enthalten konnte, als die antikrömischen Reliefs nach dieser Seite hin Alles zu erlauben schienen. Ungefähr derselben Zeit (um 1492) wird das ebendort befindliche Flachrelief einer Madonna, die ihrem Kinde die Brust giebt, angehören, ein Werk, das sich durch seine ideale Schönheit von den gleichzeitigen Schöpfungen der übrigen florentiner Bildhauer merklich unterscheidet. Von der vier Ellen hohen Herkulesstatue, die er 1492 arbeitete und welche in den Besitz Franz I. von Frankreich kam, ist dagegen jede Spur verloren.

Nach Vertreibung der Medici (8. November 1494) ging Michelangelo nach Bologna, wo er für das Grab des h. Dominicus in S. Domenico den einen der kandelaberhaltenden Engel (links vom Beschauer) arbeitete.

*) Vergl. die Abb. in *Cicognara* II. tav. 59.

Wohl das lieblichste Werk, das er je geschaffen, der Erguss einer ideal gestimmten Jünglingsseele, die noch kaum berührt ist von der herben Wirklichkeit des Lebens. Aus derselben Frühepoche stammt auch der marmorne Bacchus der Uffizien, worin er die für so junge Jahre erstaunliche Tiefe seiner anatomischen Kenntniss zur Geltung brachte, übrigens den Ausdruck der Trunkenheit merkwürdig naturalistisch wiedergab. Schwerlich würde man dieses Werk für eine Antike ausgeben können, wie es mit einem 1495 entstandenen Cupido geschah, den ein Kunsthändler als treffliche Antike nach Rom an den Kardinal von San Giorgio verkaufte. Da der wirkliche Ursprung der Statue indess bald bekannt wurde, so konnte dies nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit auf das seltene Talent des jugendlichen Künstlers zu lenken. Noch mehr war dies der Fall, als



Fig. 205. Pietas, von Michelangelo. Rom.

er 1499, erst fünfundzwanzigjährig, die grosse marmorne Pietas schuf, die man rechts im S. Peter zu Rom in der Sakramentskapelle sieht*) (Fig. 205). Es ist vielleicht die vollendetste Gruppe der neueren Sculptur;

*) Oder vielmehr nicht sieht, so schlecht ist die Gruppe aufgestellt und beleuchtet.

ächt plastisch gedacht, mit dem feinsten Liniengefühl aufgebaut; die Formen des nackten Christuskörpers so maassvoll und bescheiden behandelt, dass der geistige Gehalt in den herrlichen Köpfen zur vollen Wirkung kommt. Vor Allem aber gipfelt das Ganze in dem edel verklärten Schmerzensantlitz der Mutter.

Madonna zu Brügge.

Ein Nachklang dieser tragischen Empfindung schwebt über der schönen Gruppe der Maria mit dem Kinde, in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Ziemlich in Lebensgrösse sitzt die h. Jungfrau da, die rechte Hand ruht mit einem Buche auf dem Schoosse, und die Linke hält das ganz nackte, zwischen ihren Füssen stehende Kind, während der Kleine seine linke Hand um den linken Schenkel der Mutter schlingt. Die ganze Anordnung ist ebenso schön, einfach und grossartig wie der Ausdruck von ergreifender Tiefe. Der Kopf der Mutter ist schmal, mit etwas eingefallenen Wangen; die nach der rechten Seite blickenden Augen sind halbgeschlossen, wie wenn Gram sie umflorte. Tritt man weiter zurück, so wirkt gerade diese Behandlung der Augen ergreifend, weil dann das Helldunkel in den Augenhöhlen den geistigsten Eindruck hervorbringt. Auch der Kleine scheint mit halbgeöffneten Augen in schmerzliches Nachsinnen versunken, als sei er von dem Gram der Mutter kindlich mit ergriffen. Je mehr bei längerer Betrachtung der Eindruck wächst, um so deutlicher erkennt man in diesem edlen Frauenkopfe den tiefen Seelenschmerz, die göttliche Bekümmerniss über die Sünde und die Flut der Leiden, welche durch dieselbe über ihr Kind hereinbrechen wird. Das grossartig Ernste, von allem Herkömmlichen Abweichende der Auffassung zeigt schon hier den Meister ganz auf der Höhe seiner Selbständigkeit.*).

Die nächsten Aufträge, die Michelangelo zu Theil wurden, beweisen zur Genüge, welches Vertrauen seine Zeitgenossen schon damals in seine Kraft setzten. Im Jahre 1501 übertrug der Kardinal Piccolomini ihm funfzehn Marmorbilder für den Dom von Siena; von denen indess, wie es scheint, keine einzige fertig werden sollte. In demselben Jahre überliess die Domverwaltung seiner Vaterstadt ihm einen ganz verhauenen Marmorblock, aus welchem er sich anheischig machte, einen kolossalen David zu meisseln. Und wirklich gelang ihm das schwierige Werk, und die Arbeit ging so rasch von Statten, dass am 25. Januar 1504 eine Commission der ersten Florentiner Künstler, darunter Meister wie Andrea Sansovino

David zu Florenz.

*) *H. Grimm*, Michelangelo I. S. 459. Note 21, gebührt das Verdienst, die geschichtliche Herkunft der Madonna von Brügge und ihre Identität mit der von Condivi und Vasari erwähnten irrthümlich als Bronzewerk bezeichneten Madonna nachgewiesen zu haben. Ein flandrischer Kaufherr Pierre Moscron („Moscherone") bestellte das Werk, unter welchem sein Grabstein noch jetzt zu sehen ist.

und Lionardo da Vinci, ernannt werden konnte, um über die Aufstellung des David zu berathen. In demselben Sommer wurde die Statue vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt, wo man sie noch sieht. Es ist die meisterlich durchgeführte Aktfigur eines nackten Hirtenknaben, dessen jugendliches Alter und unentwickelte Formen einen Contrast mit dem kolossalen Maassstab bilden. Daher vermag man bei dem Werke nicht zu einem reinen Genusse zu kommen, so trefflich auch die Charakteristik an sich gelungen ist. Wie bezeichnend erscheint namentlich das lässige Herabhängen des rechten Armes mit der schweren schleudergewohnten Hand! und wie stimmt dazu der Blick des nach links gewendeten Kopfes!

Andere Aufträge.

Um dieselbe Zeit hatte er diesen Gegenstand noch einmal in einem Erzbilde zu behandeln, welches die Stadt Florenz dem Marschall von Guise zu schenken beschlossen hatte, um durch ihn die Gunst und den Beistand Franz I. zu erlangen. Die Statue wurde 1508 fertig und nach Frankreich geschickt, wo sie verschollen ist. Noch waren beide Werke nicht vollendet, als die Domverwaltung dem Künstler die Marmorstatuen der zwölf Apostel für den florentiner Dom übertrug, die jedoch unausgeführt blieben, weil um diese Zeit Michelangelo's Leben eine neue Wendung nahm. Kaum war nämlich Julius II. auf den päpstlichen Stuhl gelangt (1503), als er neben anderen grossen Künstlern, neben Bramante und Rafael auch Michelangelo berief, um ihn mit grossen Aufträgen zu betrauen. Es galt vor Allem ein Grabmal für den Papst zu entwerfen, und der Meister ergriff diese Gelegenheit mit Begeisterung, um die volle Macht seiner Kunst zu entfalten.

Entwurf zum Grabe Julius II.

Er entwarf zuerst den Plan zu einem grossen Freibau, der für die Tribuna der neuen Peterskirche bestimmt wurde*). Im Innern sollte der Sarkophag des Papstes stehen; die Wände des im länglichen Viereck angelegten Baues sollten aber geschmückt werden mit den nackten Gestalten gefesselter Männer. Auf Vorsprüngen sollten Moses und Paulus und andre kolossale Statuen angebracht werden. Die Allegorie war hier schon eine subjektiv willkürliche; jene Gefesselten stellten die durch den Papst eroberten und die durch seinen Tod in Bande geschlagenen Künste vor; Moses und Paulus waren gar als Vertreter des thätigen und des beschaulichen Lebens aufgefasst. Die allegorische Bedeutung war aber sicherlich Nebensache; die Belebung der freigeschaffenen künstlerischen Motive hing nur äusserlich damit zusammen, und als Ganzes wäre dies Grabmal eins der ersten Monumente der Welt geworden. Statt dessen wurde es, nach

*) Ein skizzirter Entwurf in der Sammlung der Handzeichnungen zu Florenz. Vergl. *d'Agincourt*. Sculpt. Taf. 46.

Michelangelo's eigenem Ausdruck, die Tragödie seines Lebens. Nachdem der Papst zuerst freudig auf den Plan eingegangen war, stellten sich Hindernisse aller Art ein. Nicht das geringste von ihnen war die Decke der sixtinischen Kapelle, die übrigens ein ebenso grosses plastisches als malerisches Wunderwerk ist, und deren Gestalten auf die Entwicklung der gesammten Plastik wie der Malerei von entscheidendem Einfluss werden sollten. Auch jene heftige Entzweiung zwischen den beiden gleich gewaltigen Naturen des Papstes und des Künstlers fiel dazwischen, die erst durch die Zusammenkunft in Bologna (Ende 1506) gütlich ausgeglichen wurde. Seine Besiegelung erhielt dieser Friedensschluss durch den Auftrag, für S. Petronio das kolossale Erzbild des Papstes zu arbeiten. Auch diesem schwierigen Unternehmen widmete Michelangelo sich mit ganzer Energie, sodass schon im Februar 1508 die Statue aufgestellt werden konnte. Sie stand etwas über drei Jahre an ihrem Platze; als die Bolognesen 1511 die päpstliche Herrschaft abschüttelten, wurde Michelangelo's Werk in Stücke zerschlagen.

Das Grabmal Julius II.

Die Geschichte des Denkmals Julius II. zieht sich bis in Michelangelo's Greisenalter hinein. Mehrmals wurde nach dem Tode des Papstes (1513) der Plan geändert, und erst 1545 kam das Grabmal in der verkümmerten Form zur Ausführung, in welcher man es jetzt in S. Pietro in Vincoli zu Rom sieht. Zwischen nüchternen Pilastern zusammengedrückt, liegt der Papst auf dem Sarkophage, gleich den meisten anderen Gestalten von Schülerhänden ausgeführt. Michelangelo's Werk sind die Statuen der Lea und Rahel, die wieder das thätige und beschauliche Leben repräsentiren sollen. Sie sind ziemlich willkürlich bewegt, und die Idealität der Köpfe ist nicht frei von etwas erkältend Abstraktem. Weitaus das bedeutendste ist die berühmte Kolossalstatue des Moses (Fig. 206). Michelangelo hat ihn, seiner Allegorie zu Liebe, ausschliesslich als Mann der That aufgefasst. Als sähen die blitzenden Augen eben den Frevel der Verehrung des goldenen Kalbes, so gewaltsam durchzuckt eine innere Bewegung die ganze Gestalt. Erschüttert greift er mit der Rechten in den herrlich herabfluthenden Bart, als wolle er seiner Bewegung noch einen Augenblick Herr bleiben, um dann um so zerschmetternder loszufahren. Ein gutes Theil von dem eigenen Jähzorn und von der gewaltsamen Heftigkeit eines Julius II. ist unbewusst in diese titanische Gestalt hineingeflossen, und in diesem Sinne kann man Papst Paul III. nicht Unrecht geben, wenn er meinte, der Moses allein genüge, um ein Grabmal wie dieses zu verherrlichen. Grandios ist die ganze Behandlung, und bis ins Detail hinein — namentlich die gewaltigen Hände und Arme — entspricht Alles der grossartigen Anlage. Nur in dem Kopfe würde man ver-

gebens den Ausdruck höherer Intelligenz suchen: Nichts als die Fähigkeit eines ungeheuren Zornes, einer alles durchsetzenden Energie spricht sich in der zusammengedrängten Stirn aus.



206. Moses von Michelangelo. Rom.

Anderes Zugehörige.

Ausserdem hat sich eine Anzahl von meist nur theilweise vollendeten Statuen erhalten, die zu dem ursprünglichen oder dem zweiten Plane gearbeitet worden sind. Die schönsten unter diesen sind die beiden jetzt zu Paris im Louvre befindlichen Sklaven (Fig. 207). Namentlich der Eine zeigt einen Adel der Formbehandlung, wie sie seit der Antike schwerlich je in grösserem Style gelungen ist; dabei im Kopfe den Ausdruck eines Schmerzes, der auf tiefe Seelenleiden deutet. Etwas gezwungener im Motiv ist der andere, aber auch in ihm kommt die Grundidee, welche offenbar auf ein mehr trotziges und verzweifelndes Auflehnen gegen die Knechtschaft deutet, ergreifend zur Anschauung. In diese

Reihe wird auch wohl die Marmorgruppe im grossen Saale des Palazzo Vecchio zu Florenz gehören, welche einen nackten Jüngling darstellt, wie er einen besiegten bärtigen (unvollendeten) Gegner mit dem Knie niederhält und im ersten Momente des Ausruhens das zurückgeglittene



207. Die beiden Sklaven von Michelangelo. Louvre.

Gewand wieder ordnet. Ebenso die vier zum Theil erst aus dem Rohen gearbeiteten Statuen, welche man daselbst im Garten Boboli, links vom Eingang, in einer Grotte sieht; auch hier überall im Ausdruck des Stützens oder Anlehnens höchst lebensvolle Bewegungen. Mehreres von diesen Werken mag während der kurzen Herrschaft Hadrians VI.

(1522 — 1523) entstanden sein, welche Michelangelo, wie ausdrücklich bezeugt wird, zur Förderung der Arbeit am Grabe Julius II. benutzte. Von den beiden Sklaven des Louvre dagegen möchte ich nach der ganzen Anlage schliessen, dass sie noch bei Julius Lebzeiten gearbeitet wurden.

Christusbild zu Rom.

In der Reihe seiner übrigen Werke aus der früheren römischen Epoche steht der marmorne Christus in S. M. sopra Minerva zu Rom obenan. Es ist eine vollendet edle, freilich mehr im Geiste der Antike vielleicht zu elegant aufgefasste nackte Gestalt, die später mit einem Bronzeschurz bekleidet wurde. Der Ausdruck des etwas allgemeinen Kopfes ist von ruhiger Milde; die Bewegung des zur Linken gewendeten Körpers contrastirt fein mit dem Kreuz, das er an der rechten Seite hält. Das Werk ist so rein und schön empfunden, dass Grimm's Erklärung, es zeige bereits Manier, mir ungerecht scheint. Denn wir dürfen unsere Vorstellung vom Göttlichen nicht als Maassstab für ein Werk jener Zeit anlegen, der das Antike und Christliche in einen Schönheitsbegriff zusammenfloss. Die Vollendung des Werkes fällt ins Jahr 1521. Eher früher als später scheint das schöne unvollendet gebliebene Marmorrelief in den Uffizien zu datiren, welches in einem Medaillon die Madonna mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes darstellt. Trefflich in den Raum geordnet, edel im Ausdruck und in den Linien, gehört es zu den reinsten, absichtslosesten Schöpfungen des Meisters. Ein anderes Relief desselben Gegenstandes besitzt die Sammlung der Akademie zu London.*) Wahrscheinlich gehört auch die angefangene Statue eines jugendlichen Apollo, der in den Köcher greift (Sammlung der Uffizien), noch in diese Epoche. Das Motiv der Bewegung ist von sprechendem Ausdruck.

Gräber der Mediceer.

Wir kommen nun zur zweiten Hauptarbeit seines Lebens, den Mediceergräbern in S. Lorenzo zu Florenz. Ende März 1520 trug Leo X. dem Meister auf, die neue Sakristei an S. Lorenzo zu erbauen und für dieselbe die Gräber seines Bruders Giuliano und seines Neffen Lorenzo zu entwerfen. Im April 1521 wird in Carrara ein Contrakt mit dortigen Bildhauern gemacht, welche sich verpflichten, binnen Jahresfrist eine sitzende Madonna für die Sakristei vorzuarbeiten. Es ist die noch dort befindliche, später zu besprechende Statue. Während der Belagerung seiner Vaterstadt, die er mit dem Eifer eines glühenden Patrio-

*) Dies Relief habe ich trotz aller Bemühung ebenso wenig zu sehen bekommen wie den daselbst befindlichen Karton Lionardo's. Beide Werke seien wegen der Vorbereitungen zur internationalen Kunstausstellung (1862) unsichtbar, hiess es. Wenn man aber solche Schätze besitzt, dünkt mich, hat man die Verpflichtung, sie auch zugänglich zu erhalten.

ten und Republikaners vertheidigte, war Michelangelo in stillen Mussestunden an den Grabmälern in S. Lorenzo thätig. Nach dem Fall der Stadt, nachdem er geächtet, geflohen, dann wieder begnadigt und zurückgekehrt war, scheint er sich mit verzweifelnder Anstrengung in die Arbeit versenkt zu haben, um seinem Gram über den Untergang der alten Freiheit zu entfliehen. Im September 1531 sind die beiden weiblichen Statuen ganz, die beiden männlichen zur Hälfte vollendet, und Clemens VII. selbst muss dem Meister anbefehlen, von seinem anstrengenden Schaffen auszuruhen. Nicht lange nachher wurden die Denkmäler — nicht vollendet, sondern in dem halbfertigen Zustande, wie sie noch jetzt sind, stehen gelassen; denn mit dem Tode des Papstes (25. Sept. 1534) brach Michelangelo seine Arbeit plötzlich ab.

Allein auch in diesem unvollendeten Zustande gehören sie zu den ergreifendsten Monumenten der neueren Sculptur. In der Anordnung verfuhr der Meister völlig frei, ohne auf irgend ein Herkommen Rücksicht zu nehmen. Die Architektur dient hier nur als loser Rahmen für die Bildwerke, die völlig um ihrer selbst willen geschaffen sind. In Wandnischen sitzen die Gestalten der Verstorbenen; unter ihnen lagern auf



Fig. 208. Aurora und der Abend, von Michelangelo.

den schräg abgerundeten, sehr abschüssigen Deckeln des Sarkophags je eine männliche und eine weibliche Figur, bei Lorenzo die Gestalten des Tages und der Nacht, bei Giuliano der Aurora und des Abends (Fig. 208). Was Michelangelo zu diesen ganz allgemeinen und nicht einmal charakteristischen Allegorien bestimmte, war vielleicht nur der Wunsch, den an solcher Stelle üblichen Tugenden aus dem Wege zu gehen. Daher bildete er hier gewaltige Menschengestalten, theils im Schlummer, theils in

träumerischem Brüten hingelagert. Die Gegensätze der nackten Glieder mit der kühnen Verschiebung der Linien sind bei der Aurora und dem Abend ganz zwanglos in herrlicher Bewegung entfaltet. Viel gezwungener stellen sie sich im Tage und der Nacht heraus, und doch überwältigt das majestätisch Trauervolle, wie in unendlichen Gram Verlorne in der berühmten Figur der Nacht den Beschauer so unwiderstehlich, dass er das unnatürliche Stützen des rechten Armes auf den linken heraufgezogenen Schenkel fast vergisst. Auch das herb Abstossende in den Formen des Oberkörpers verliert wenigstens durch die grandiose Behandlung Etwas von dem Verletzenden. Denn so absichtsvoll und erkünstelt hier Manches ist, so empfindet man darin doch die Gedanken eines Geistes, der stets nur das Erhabene wollte.

Die beiden Medici.

Die beiden Mediceer (Fig. 209 u. 210) sind nicht Bildnissfiguren im hergebrachten Sinne, sondern ideale Portraits der beiden Fürsten, die dem



Fig. 209. Lorenzo de' Medici. Fig. 210. Giuliano de' Medici.

Charakter derselben genauer entsprechen, als dies bisher zugegeben wurde. Seit Vasari nämlich haftet an beiden eine Verwechslung der Namen, die erst neuerdings durch Grimm nachgewiesen worden ist. Der gedanken-

voll vor sich Hinblickende, in tiefes Sinnen Verlorne, dem seit alter Zeit der bezeichnende Name „il pensiero" gegeben wurde, ist nicht wie bisher angenommen Lorenzo, sondern der schwermüthige Giuliano, Herzog von Nemours, dessen Geschick über die ganze Gestalt jenen unbeschreiblich melancholischen Zauber auszugiessen scheint. Lorenzo dagegen, der tapfere und kühne Herzog von Urbino, hält den Kommandostab ruhig in den Händen auf dem Schoos und scheint mit dem Auge des Feldherrn um sich zu blicken. Vergleicht man in Gedanken die Bilder mit dem Geschichtlichen beider Persönlichkeiten, so ist nicht zu leugnen, dass eine grossartige und ergreifende ideale Charakteristik in diesen Gestalten lebt. Das Einfache der Behandlung, das Freie und Leichte der Stellung, besonders die ausdrucksvolle Haltung und Bildung der Hände, das Alles wirkt zu diesem bedeutsamen Eindruck zusammen. Wie Heroen, so erscheinen Beide über das gemein Menschliche hinausgehoben. —

Die Madonna in S. Lorenzo.

Die sitzende Madonna, welche man zwischen den von Schülerhand nach Skizzen des Meisters ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus in derselben Kapelle sieht*), ist zwar unvollendet geblieben, aber dennoch spricht sie vernehmlicher und gewaltiger zum Beschauer, als die meisten Darstellungen desselben Gegenstandes. Michelangelo hat wieder eine Erhabenheit des Eindrucks erreicht, die einen tragischen Grundton hat, und es ist gewiss bezeichnend, dass er in seinen Hauptdarstellungen der Madonna stets die ernste oder gar schmerzliche Saite anschlägt. Auch diese Madonna sitzt wie traumverloren da, das eine Knie über das andere geschlagen, mit der Rechten sich rückwärts auf ihrem Sitze stützend. Rittlings auf ihrem Schoosse und nach vorn gewendet sitzt der Kleine. Plötzlich überkommt ihn das Verlangen nach der Mutterbrust, und indem er gewaltsam den Oberkörper herumdreht, mit der Linken sich an der Schulter der Mutter festhält und mit der Rechten ihre Brust sucht, giebt er sich mit Eifer seinem kindlichen Genusse hin. Gewiss leidet auch dies Motiv an Absichtlichkeit und die Bewegung ist so gezwungen wie möglich: dennoch sind die Linien im Aufbau des Ganzen, in der Ueberschneidung der Theile so herrlich, und es schwebt ein so tiefer fast tragischer Hauch über der Gruppe, dass sie trotz jener Mängel und trotz ihres unfertigen Zustandes einen unauslöschlichen Eindruck macht. —

Der Adonis.

Zu den Werken der späteren Lebenszeit Michelangelo's gehört vor Allem die Marmorstatue des todt hingesunkenen Adonis in den Uffizien.

*) Diese drei Statuen waren ursprünglich für ein Grabmal des Lorenzo Magnifico bestimmt. *Vasari*, ed. Lemonn. XIII. S. 29. Note.

Die Linien des zusammengebrochen daliegenden Körpers haben etwas grossartig Unwillkürliches in der Bewegung; der Körper ist herb und keineswegs anziehend, und der Kopf vollends hat etwas maskenhaft Manierirtes. Gleichwohl ist die Wirkung eine unmittelbar ergreifende, tragische. Sodann steht im Chore des Doms zu Florenz die grosse Gruppe einer aus einem Marmorblocke, angeblich aus einem Kapitäl des Friedenstempels gearbeiteten Pietas: der todte Christus im Schoosse der Mutter, von Nikodemus betrauert. Sie ist gewaltsam und gequält, ausserdem unvollendet geblieben. Ihre Entstehung fällt zwischen 1545—1549. Die nur erst angefangene Apostelstatue im Hofe der Akademie von Florenz, interessant und bezeichnend für die heftige Art, wie Michelangelo mit dem Meissel auf den Marmor losstürmte, um die in demselben schlummernde Gestalt zu befreien, wird dagegen wohl vor 1534, noch während seines florentinischen Aufenthaltes entstanden sein. Doch gehört sie gewiss nicht zu den 1503 für den Dom bestellten Apostelstatuen. Ein ideales Charakterbild von herber Grösse ist die unvollendete Büste des Brutus in den Uffizien (Kabinet des Hermaphroditen): ein Republikaner von abschreckend grandiosem und dadurch eben fesselndem Gepräge, der Knochenbau fast trotzig sich vordrängend; genial erfunden wie eine physiognomische Divination. Schwerlich hat dagegen Michelangelo seine eigne, übrigens treffliche Bronzebüste, im Conservatorenpalast zu Rom, selbst geschaffen. Portraitdarstellungen vermied er wo es irgend anging. —

Pietas in Florenz.

Apostelstatue.

Brutusbüste.

Bei Michelangelo's Tode gab es kaum noch einen selbständig empfindenden und schaffenden Bildhauer. Das Beispiel seiner dämonischen Subjektivität riss alle Zeitgenossen mit sich fort. Keiner, der nicht Spuren seines Einflusses trüge; die Mehrzahl gab sich ihm wehrlos gefangen. Die Motive gewaltsamer Bewegungen, kühner Gegensätze, welche er ausgeprägt hatte, wurden auf lange Zeit die idealen Zielpunkte der Kunst; aber es fehlte sein hohes Liniengefühl, seine Gedankentiefe, es fehlte vor Allem jene innerste Nothwendigkeit, welche in seinen Schöpfungen uns sogar mit dem Abstossenden aussöhnt. Die Grösse seiner Formbehandlung wurde bei den Nachahmern eitle Hohlheit und Oede; die Köpfe, schon bei ihm in den späteren Werken grösstentheils indifferent allgemein, wurden vollends seelenlose Masken. Die Plastik sank zu einer leeren Schaustellung prahlerischer Glieder herab.

Die Nachahmer.

Am wenigsten Selbständigkeit zeigen die Künstler, welche unter den Augen des Meisters als Gehülfen bei seinen Arbeiten thätig waren. So *Rafael da Montelupo* (c. 1503—c. 1570), jenes älteren Baccio da Montelupo Sohn, der ausser dem Damian in der Mediceerkapelle auch am Grabmal Julius II. half. Von ihm sind daselbst die Statuen des Propheten

Rafael da Montelupo.

und der Sibylle. Für die Grabmäler Leos X. und Clemens VII. im Chor von S. M. sopra Minerva zu Rom arbeitete er mit *Nanni di Baccio Bigio* die nicht eben bedeutenden Statuen der sitzenden Päpste*). Von seiner Thätigkeit an der Casa Santa zu Loreto war oben die Rede. — Ein andrer Gehülfe Michelangelo's, *Fra Giov. Angelo Montorsoli* (bis 1563), der in der Mediceerkapelle den Cosmas ausführte, wird von verschiedenen Einflüssen der bedeutenderen Zeitgenossen gestreift und gehört zuletzt auch zu den manieristischen Nachfolgern Michelangelo's. Sein Hauptwerk ist der gesammte plastische Schmuck von S. Matteo in Genua, der Familienkirche der Doria, welche er im Auftrage des Andrea Doria (bis 1547) herstellte: ein in seiner Art einziges Prachtstück plastischer Dekoration. Von ihm sind auch die beiden stattlichen Brunnen zu Messina, jener auf dem Domplatz und der Neptunbrunnen am Hafen, treffliche Beispiele jener grossartigen öffentlichen Anlagen, wie sie seitdem überall mit Anwendung eines glänzenden Apparates von mythologischen und allegorischen Figuren errichtet wurden.**).

Montorsoli.

Pierino da Vinci.

Einen begeisterten Nacheiferer hatte Michelangelo ferner an dem Neffen Lionardo's, dem jugendlichen *Pierino da Vinci* (c. 1520— c. 1554) den nur ein frühzeitiger Tod an bedeutenderer Entfaltung seines Talentes hinderte. Er lernte zuerst die Kunst bei Tribolo, ging aber dann nach Rom, wo er sich nach Michelangelo bildete. Manche kleinere Arbeiten seiner Hand werden noch jetzt für Werke des Letzteren ausgegeben. So das Relief, welches den Hungertod Ugolino's und seiner Söhne darstellt, im Palast des Grafen della Gherardesca zu Florenz. So auch ein Relief in der Sammlung des Vatican, worin er das von Herzog Cosimo wieder erbaute und verschönerte Pisa schildert. Eine anmuthige und lebendige in zartem Flachrelief ausgeführte Composition der Madonna, welche das Christuskind stillt, sieht man in den Uffizien, im Corridor der toskanischen Sculptur. Ein Fieber, das er sich bei einem Aufenthalt in Genua zugezogen hatte, raffte den vielversprechenden Künstler in jugendlichem Alter hin.

Gugl. della Porta.

Zu den tüchtigeren Nachfolgern Michelangelo's gehört *Guglielmo della Porta*, der Neffe des bei der Certosa von Pavia erwähnten Giacomo della Porta, ein Lombarde, dessen frühere Arbeiten in Genua minder erheblich sind, als das später um 1551 in Rom entstandene Hauptwerk: Papst Pauls III. Grabdenkmal in der Tribune von S. Peter. Der sitzende Papst mit segnender Rechten ist eine würdevolle und trefflich durchgeführte Erz-

*) Die interessante Autobiographie Montelupo's in *Vasari*, ed. Lemonn. VIII. S. 189 ff.

**) Beide abgebildet bei *Hittorff* und *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile.

figur. Die Gestalten der Gerechtigkeit und Klugheit, die auf dem Sarkophag ausgestreckt liegen, sind eins der ersten Beispiele vom Einfluss der Mediceergräber. Nicht unbedeutend in der Auffassung, fehlt ihnen doch die innere Lebensgewalt, die der Grösse der Formen entspräche; die Gerechtigkeit zeigt statt dieser mangelnden Erhabenheit ein stärkeres Betonen sinnlicher Schönheit. Aehnlich die beiden ebenso angeordneten Statuen des Friedens und des Ueberflusses, die ursprünglich dazu gehörten, jetzt im Pal. Farnese aufgestellt.

Prospero Clementi.

Ein andrer Lombarde, *Prospero Clementi* eigentlich *Spani* (— 1584), zeichnet sich unter der Gruppe der Nachahmer durch einfachen Schönheitssinn aus. In der Krypta des Doms zu Parma sieht man ein Jugendwerk vom Jahre 1542, ein Grabmal mit zwei recht würdigen sitzenden Statuen von Tugenden. Hauptsächlich lernt man ihn in seiner Vaterstadt Reggio kennen, wo er nach 1561 für den Dom seine vorzüglichste Arbeit, das Denkmal des Bischofs Ugo Rangoni schuf. Sein eignes Grabmal ebendort enthält die treffliche Büste des Künstlers.

Baccio Bandinelli.

Bei keinem aber wird die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher Michelangelo seine Zeitgenossen fortriss, sichtbarer als bei dem widerwärtigen *Baccio Bandinelli* (1487 — 1559). Von Hause aus nicht ohne Anlage, suchte dieser missgünstige, eitle und ränkevolle Künstler sein Talent zur Nebenbuhlerschaft mit seinem grossen Landsmann hinaufzuschrauben, ohne dadurch etwas Andres zu erreichen, als dass er einer der befangensten Nachtreter der Schwächen und Manieren desselben wurde. Schon als er an der Casa Santa zu Loreto mitarbeitete, zettelte er Intriguen gegen Andrea Sansovino an, so dass dieser ihn entfernen musste. Sein Verhältniss zu Michelangelo offenbart sich am klarsten und kläglichsten in der 1534 aufgestellten Marmorgruppe des Herkules und Kakus. Der Gegenstand war bei Michelangelo als Seitenstück zu seinem David bestellt gewesen, und der Marmorblock hatte lange schon in Carrara gelegen *). Bandinelli wusste durch seine Intriguen (1525) durchzusetzen, dass ihm der Marmorblock und der Auftrag übertragen wurde. Er glaubte Michelangelo besiegt zu haben: wer aber dies hohle prahlerische Werk ohne alles dramatische Leben, ohne Gefühl für Aufbau und Linie gesehen, der weiss, wie es neben dem David so ganz nichtig dasteht **). Nicht

*) Das Kensington-Museum zu London soll die Skizze besitzen, welche *Michelangelo* dafür entworfen.

**) Bei der Enthüllung der Gruppe regnete es von scharfen Epigrammen, deren einige so sehr das Maass überschritten, dass die Polizei als modernste Kunstbeschützerin sich in's Mittel legte und einige der Urheber ins Gefängniss steckte. Bandinelli war der würdige Liebling der Herzöge Alessandro und Cosimo.

glücklicher wetteiferte Bandinelli mit der berühmten Pietas Michelangelo's in den beiden Darstellungen desselben Gegenstandes, die man zu Florenz in der Annunziata und in S. Croce sieht. Gleichzeitig und unbedeutend sind auch die Bilder der Tugenden an den Grabmälern Leo's X. und Clemens VII. in S. M. sopra Minerva zu Rom. Dies Denkmal hatte Bandinelli durch Intriguen dem Alfonso Lombardi, dem es schon versprochen war, weggenommen. — Die Statuen von Adam und Eva im Pal. Vecchio zu Florenz (1551) erheben sich nicht über das Niveau eines gewöhnlichen Naturalismus. Das einzige leidliche Werk des Unleidlichen sind die marmornen Chorschranken des Domes, die er mit seinen Schülern und Gehülfen in der späteren Zeit seines Lebens ausgeführt. Sie sind mit 88 in ganz flachem Relief dargestellten Figuren von Aposteln, Propheten und Heiligen geschmückt, die meistens einen klaren, einfachen Styl, gute Ausfüllung des Raumes und zum Theil eine ungezwungene, selbst edle Bewegung zeigen, im Ganzen aber doch einen sehr monotonen Eindruck machen. —

Giovanni dall'Opera.

Unter Baccio's Schülern ist *Giovanni dall' Opera,* eigentlich *Bandini,* hervorzuheben, der bei der Ausführung der Chorschranken betheiligt war und am Grabmal Michelangelo's in S. Croce, das nach Vasari's Entwürfen errichtet ward, die charaktervolle allegorische Figur der Architektur arbeitete, während *Valerio Cioli* die Sculptur, *Battista Lorenzi* die Malerei und die Büste des Meisters schufen; das Ganze einfach und würdig.

VIERTES KAPITEL.

Die Bildnerei von 1560 bis 1760.

Gesteigerte Thätigkeit der Plastik.

Durch Michelangelo waren die Gränzen und Gesetze der Sculptur erschüttert, ihr Wirkungskreis aber bedeutend erweitert worden. Nachdem er einmal Werke geschaffen hatte, in deren Bewunderung Alles übereinstimmte, glaubte man fortan nur das Grösste und Höchste von der Plastik erwarten zu dürfen. Sie wird in den beiden folgenden Jahrhunderten in einer Weise in Anspruch genommen, dass an Masse die Leistungen dieser Zeit den noch erhaltenen des Alterthums und des Mittelalters zusammengenommen gleichkommen mögen. Auch an Begabung sind die Meister

dieser Epoche nicht gering anzuschlagen; vielmehr weckt die Fülle der Aufgaben eine Reihe von wirklich bedeutenden Talenten. Fragen wir aber nach dem geistigen Gehalt, nach dem unvergänglichen Werth ihrer Schöpfungen, so schmilzt die grosse Masse des Hervorgebrachten erschreckend zusammen, und die Persönlichkeiten der meisten Künstler verschwinden in dem typischen Manierismus, der fast Allen gemein ist. Denn alle nationale Selbständigkeit hat in der Kunst jetzt für lange Zeit ein Ende erreicht. Die zur todten Manier gewordene italienische Kunst beherrscht alle Länder mit der Gewalt einer Mode, der Alle sich beugen.

Schwinden der indiv. Selbständigkeit.

Seltsames Geschick jener modernen Subjektivität, die Michelangelo zuerst in seinen Werken als oberstes Kunstgesetz proklamirt hatte! Sie vermochte in ihrer Consequenz wohl die heilsamen Schranken, die allem künstlerischen Schaffen gezogen sind, niederzureissen und das Individuum seinem Stoff und seinen Aufgaben souverän gegenüber zu stellen; aber das wahrhaft Ursprüngliche individuellen Schaffens ging gerade dadurch verloren. Denn in Ermangelung der wahren Gesetze der Kunst lehnte man sich an die falschen Vorschriften des Manierismus. Freiheit des individuellen Geistes gedeiht nur innerhalb des Gesetzes; sie verstummt unter der Herrschaft der Anarchie. Die Erzeugnisse der Plastik dieser Epoche haben in allen Ländern unter sich eine Familienähnlichkeit wie die Statuen des 13. Jahrhunderts sie nur hatten; doch mit dem Unterschiede, dass jenen eine wahre Empfindung, diesen in der Regel nur die Affektation einer solchen zu Grunde liegt.

Mangel an geistigem Gehalt.

Woher kam aber diese Affektation? Sie entsprang im letzten Grunde daraus, dass die Kunst nicht mehr mit dem Volksgeiste zusammenhing. Das Zeitalter des Despotismus war angebrochen; die Völker, die sich während des Mittelalters in einem ununterbrochenen Krieg Aller gegen Alle erschöpft hatten, sanken fast widerstandslos unter ein Joch, welches sie zu Sklaven herabdrückte. Geistige Interessen gab es nur noch in den „höheren Kreisen der Gesellschaft.“ Losgelöst vom Boden des Volksbewusstseins, musste dies geistige Leben in sich selber vertrocknen. Die Kunst am meisten; denn sie bedarf der Erfrischung aus den Fluthen des Gesammtlebens. Jetzt wurde sie vornehm, höfisch, diente nur der Verherrlichung der Macht. Daher Mangel an Ideen, Ueberfluss an Phrasen; daher Kälte und ein äusserliches Spiel mit Formen ohne Seele. Wo sie aber auf Commando Begeisterung zeigen soll, da echauffirt sie sich ohne innere Wärme, wird theatralisch, affektirt, lügenhaft. Nur die Malerei, beweglicher wie sie ist und auf breitere Basis gestellt, weiss sich neue Gebiete zu erobern, in denen das wieder naturalistisch gesinnte Zeitalter eine wirkliche Bereicherung des Anschauungskreises erfährt. Die Plastik

dagegen, dadurch nur noch mehr zu abermaligem Wetteifer mit Jener angespornt, fällt in neue stylistische Verirrungen. Nur wo sie mehr naturalistisch verfahren darf, wie im Portrait, erlangt sie noch immer glänzende Erfolge.

1. Von Michelangelo bis Bernini.

Italienische Plastik.

In **Italien** bewegt sich die Plastik während der letzten Decennien des 16. Jahrhunderts unverändert in den Bahnen, welche Michelangelo vorgezeichnet hatte. Nicht bloss italienische, auch fremde Künstler strömten immer ausschliesslicher nach Rom, um dort die Weihe des einzig gültigen Styles zu empfangen. Was die Fremden etwa an selbständigem Kunstgefühl mitbrachten, suchten sie möglichst schnell zu vergessen. Sie hätten sich geschämt, nicht auf der Höhe der Zeit zu stehen. Dieser Umschwung war ein innerlich nothwendiger. Denn die Kunst hatte durch Michelangelo eine so entschiedene Richtung auf das Grosse und Hohe erhalten, dass seinen mächtigen Formen gegenüber alles Bisherige klein und schwächlich erschien. Er hatte die menschliche Gestalt für seine Zwecke mit solcher Sicherheit und Bestimmtheit gehandhabt, hatte durch die kühnen Contraste der Bewegung ihr Leben so gesteigert, dass man Alles errungen zu haben glaubte, wenn man ihm nur die äusseren Kunstgriffe abgesehen hatte. Vor der bewussten Grösse seines plastischen Styles schien namentlich das malerisch Dilettantische, welches den nordischen Werken bis dahin in ihrer Mehrzahl anhaftete, in Nichts zusammenzusinken. Erinnern wir uns, dass nur selten, nur ausnahmsweise die früheren deutschen Meister zum Begriff des eigentlich plastischen Styles durchdrangen. Hier schien er nun in unübertrefflicher Grösse errungen zu sein, denn selbst durch seine Irrthümer bestach er die Welt. So versuchte man nun durch Nachahmen sich dieselben Vorzüge anzueignen. Dass man aber auf solchem Wege nur einen äusseren Schematismus erlangt, wer hätte das gefürchtet? So musste es wohl dahin kommen, dass man in den meisten Werken dieser Epigonenzeit durch das Allgemeine der Formbildung, durch eine abtrakte Leere der Köpfe erkältet wird.

Bartol. Ammanati.

Unter den jüngeren Nachfolgern Michelangelo's gebührt dem als Baumeister indess bedeutenderen Florentiner *Bartolommeo Ammanati* (1511—1592) hier ein Platz. Denn er gehört zu den manierirtesten Nachahmern des Meisters. Zu welch ruhmredigem Style die Sculptur damals sich bequemte, sieht man an dem Denkmale, welches der gelehrte Marco Mantova Benavides sich bei Lebzeiten (1546) durch Ammanati in den Eremitani zu **Padua** errichten liess. Unten Wissenschaft und Ermüdung, dann des Gefeierten Ehre und Ruhm, oben die Unsterblichkeit,

begleitet von zwei andren Genien. Wenn irgend Etwas, so bezeichnen solche hohle, prahlerische Allegorien den Verfall der Kunst. Welch eine Kluft trennt dieses Denkmal von den edlen Gräbern der früheren Zeit, wo der Verstorbene in der Madonna und seiner Schutzheiligen Hut getrost einem besseren Leben entgegenschlummerte! — Nicht viel werthvoller sind die Statuen am Grabmale des Kardinals de' Monti, welches Julius III. um 1550 in S. Pietro in Montorio zu Rom setzen liess. Wirkungslos und in der Composition verfehlt ist endlich der grosse Brunnen auf dem Hauptplatze zu Florenz (1570) mit dem unglaublich lahmen, nüchternen, wasserscheuen Neptun.

Giovanni da Bologna.

Weit lebensvoller und selbständiger eignet sich *Giovanni da Bologna* (1524—1608)*) aus Douay in Flandern die Kunstrichtung Michelangelo's an. Zwar haben auch seine Gestalten etwas zu Allgemeines in Formen und Ausdruck, aber sie sind meist prächtig bewegt, kühn hingestellt und mit grossem Schönheitssinn und mehr Frische als bei den meisten Zeitgenossen durchgebildet. Sein Meisterwerk ist der eherne Merkur, der auf einem Windhauche durch die Lüfte getragen wird, jetzt in der Sammlung der Uffizien. Giebt man ihm den allerdings wunderlichen ehernen Windhauch zu, so ist das Werk wegen der Schönheit der Linien und der kecken Lebendigkeit wie wegen der vollkommenen Durchführung eine der vorzüglichsten derartigen Leistungen der ganzen neueren Kunst. Geschickt und klar componirt, aber etwas zu unruhig im Umriss, und nicht frei von Manier in den Formen ist die berühmte Marmorgruppe des Raubes der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi. (An der Basis sehr lebensvolle, wenngleich ganz malerisch behandelte Reliefs). Ebendort die Gruppe des Herkules, der den Nessus überwältigt, keck aufgebaut, aber in den Formen auch schon äusserlich. Verwandter Art ist im Saal des Pal. Vecchio die Marmorgruppe der Tugend, die das Laster besiegt. Alle diese Arbeiten können bei unleugbar grossem Talent doch die Gleichgültigkeit nicht überwinden, mit der wir diesen etwas zu prunkenden Kraftaufwand betrachten.

Dagegen gehören die Brunnencompositionen Giovanni's wegen der trefflichen Gesammtanordnung und der lebensvoll dekorativen Wirkung zu den vorzüglichsten ihrer Art. So der prächtige Oceanusbrunnen auf der Insel im Garten Boboli, besonders aber sein Meisterwerk auf diesem Gebiete, der 1564 errichtete Brunnen vor dem Pal. Pubblico zu Bologna. Wie frei und stattlich steht hier der Neptun! wie naiv und lebendig sind die Kinder, und welch prächtige Linien bilden am Unterbau die Sirenen!

*) Nach *Mariette's* Abecedario wäre er erst 1529 geboren.

Vortrefflich ist ferner das Reiterbild Cosimo's I. auf der Piazza del Granduca zu Florenz (1590), nicht sowohl wegen des etwas schweren Pferdes oder gar der manierirten Reliefs an der Basis, als wegen der einfach edlen Portraitstatue mit der wahrhaft vornehmen Haltung ohne alles Pathos. Unbedeutender ist das aus seiner letzten Zeit stammende Reiterbild Ferdinand's I. auf dem Platze der Annunziata. Seine letzte Arbeit war die Reiterstatue Heinrich's IV., die nach des Meisters Tode von seinem Schüler *Pietro Tacca* 1611 vollendet wurde, und von welcher nur noch einige Bruchstücke im Museum des Louvre aufbewahrt werden. Am wenigsten erquicklich ist Giovanni in kirchlichen Aufgaben, wie in der Erzfigur des h. Lukas an Or S. Micchele; am manierirtesten, wenn auch oft noch voll guter Gedanken im Relief, wie die Arbeiten an der Hauptpforte des Doms zu Pisa und in seiner eignen Grabkapelle an S. Annunziata beweisen.

Francavilla.

Geringer ist sein Landsmann *Pietro Francavilla* (*Francheville* 1548 bis c. 1618) aus Cambray, der besonders in Florenz und in Genua thätig war. In seiner späteren Lebenszeit (seit 1601) für Heinrich IV. in Paris beschäftigt, vollendete er 1618 die vier ehernen Sclaven für das Postament des oben erwähnten Reiterbildes dieses Königs. Gegenwärtig dem Museum des Louvre gehörend, zeichnen sich diese Gestalten durch lebendige, wenn auch nicht schwungreiche Bewegung und tüchtige, naturwahre Körperbildung aus. Ebendort sieht man noch einige Werke des Künstlers. — Von einem andern Zeitgenossen *Taddeo Landini* rührt eine der anmuthigsten und geistreichsten Brunnen-Compositionen der ganzen neueren Zeit, die keck und zierlich aufgebaute, auch im Figürlichen reizend bewegte Fontana delle Tartarughe in Rom (1585). Kein Wunder, dass man von einem zu Grunde liegenden Entwurf Rafaels spricht. — Wie jene mythologischen Kampfgruppen Nachahmung fanden, sieht man an den von *Vincenzo de' Rossi* mit nüchterner Virtuosität im Saale des Pal. Vecchio zu Florenz ausgeführten Herkuleskämpfen. Ausserdem ist etwa noch *Gio. Batt. Caccini* zu nennen, der im Querschiff von S. Spirito das Tabernakel ausführte. — Was in Rom gleichzeitig an den damaligen Papstgräbern geleistet wurde, ist unglaublich schwach. Die Geistlosigkeit hält dabei genau mit der zunehmenden Kolossalität gleichen Schritt.

Landini und Andere.

Nordische Plastik

Anstatt uns in eine Einzelbetrachtung der um und nach 1600 tief gesunkenen italienischen Plastik einzulassen, wenden wir unsern Blick nach dem Norden, wo sich die Einflüsse der italienischen Kunst langsamer verbreiten und die Inspirationen der guten Zeit sich noch eine Zeit lang in anziehender Frische geltend machen. Die bedeutendste Thätigkeit finden wir in Frankreich. Es entspricht das genau den äusseren Verhält-

in Frankreich.

nissen. Denn da die Plastik nun einmal vorzugsweise weltlich und höfisch geworden war, so musste ein glänzender Hof wie der französische, der besonders seit Franz I. die Kunst zu pflegen und von ihr sich verherrlichen zu lassen für eine königliche Obliegenheit ansah, der jetzigen Bildnerei in hohem Grade sich förderlich erweisen. Eine Reihe von Meistern bildet die von zahlreichen Italienern eingebürgerte Auffassung oft zu reinem Adel, immer zu hoher Eleganz und einer mitunter freilich ins Kokette hinüberschweifenden Grazie aus.

Jean Goujon.

Der vorzüglichste unter diesen Meistern ist *Jean Goujon*, der als Architekt und Bildhauer bis 1562 thätig war und seine künstlerische Aus-



Fig. 211. Diana von Jean Goujon. Louvre.

bildung wohl Italien verdankt. Er gehört zu den wenigen Künstlern dieser Zeit, die in der malerischen Entartung der Plastik sich einen richtigen Begriff vom ächten Reliefstyl gebildet haben. Vielleicht verdankte er dies dem Umstande, dass er seine Werke meistens für die unmittelbare Verbindung mit der Architektur schuf. War er doch von 1555 — 62 am Louvre beschäftigt, der in seinen alten Theilen eins der zierlichsten Beispiele des Zusammenwirkens beider Künste bietet. Im Streben nach

Anmuth giebt Goujon seinen Figuren meist überschlanke Verhältnisse, wie sie durch Primaticcio in Frankreich eingeführt und seitdem vorherrschend wurden. Im Uebrigen weiss er die Form mit feinem Verständniss zu behandeln und durch einen zierlichen, nach römischen Gewandfiguren vielleicht etwas zu studirten Faltenwurf hervorzuheben. Als eine Nachwirkung der oben (S. 643) besprochenen Composition Cellini's kann man das leicht und anmuthig hingegossene, in den überschlanken Formen freilich auf eine mehr äusserliche Eleganz hinauslaufende Marmorbild der ruhenden Diana betrachten (Fig. 211), das jetzt im Louvre aufbewahrt wird. Ursprünglich gehörte es zu einem Brunnen im Schlosse von Anet, welches Heinrich II. 1548 seiner Geliebten, Diana von Poitiers, erbauen liess. Im Kopfe der Statue glaubte man früher (ohne Grund) das Portrait jener Dame zu erkennen. — Die frühesten bekannten Werke Goujon's sind aber die Sculpturen vom Lettner in S. Germain l'Auxerrois, welche er von 1541—44 ausführte. Erhalten haben sich davon fünf jetzt im Louvre befindliche Reliefs der vier Evangelisten und einer Grablegung Christi. Sie zeigen sämmtlich eine Feinheit der Behandlung und eine Klarheit des ächten Flachreliefstyls, wie sie in dieser Zeit nur ausnahmsweise gefunden wird. Schlicht und dabei ergreifend ist die Grablegung, selbst im leidenschaftlichen Ausdruck des Schmerzes noch würdevoll, bei reicher Durchführung doch von grossartiger Wirkung. Die Evangelisten neigen etwas zu michelangelesken Motiven, doch in ganz freier Empfindung und sehr bedeutsamer Charakteristik. Nicht minder vorzüglich bewährt sich der Meister an den um 1550 entstandenen Reliefs der Fontaine des Innocents, von denen drei in das Museum des Louvre versetzt sind. Die beiden Nymphen stehen zwar nicht ganz ungezwungen auf dem engen Felde zwischen den beiden Pilastern; auch zeigen sie sehr gestreckte Verhältnisse; aber sie gehören doch wieder zum Anmuthigsten der Zeit und erfreuen durch die bescheidene Zartheit des Reliefstyls. Voll reizender Frische sind dann die ebenso behandelten auf Delphinen reitenden schäkernden nackten Kinder. Aus derselben Zeit datiren die vier in den Gewändern überreichen Karyatiden in dem Schweizersaale des Louvre.

Grabmal in Rouen.

Ferner wird Goujon das Grabmal zugeschrieben, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl, dem Herzog Louis von Brézé († 1531) in der Kathedrale zu Rouen setzen liess. Es ist sehr bezeichnend für die Zeit und die Stifterin, und die Hauptfiguren rühren vielleicht wirklich von Goujon her. Wenigstens weiss man, dass er in Rouen 1541—42 für den Dom und S. Maclou thätig war. Der Aufbau des Ganzen in schulmässig antikisirenden Formen entspricht der herkömmlichen Anordnung.

Auch die Auffassung des Verstorbenen, der im Leichentuche mit dem herben Ausdruck des Todes starr daliegt — eine trefflich gearbeitete Statue — war schon früher für die französischen Monumente üblich geworden. Aber die trauernde Wittwe, die ihm zu Häupten kniet, so fein sie dargestellt ist, kreuzt doch die Arme über der Brust gar zu elegant und weiss sich zu viel mit ihrem Kummer. Wo sich so viel falscher Schmerz breit macht, ist es in der Ordnung, dass die Madonna am Fussende mit ihrem Kinde ganz kalt und theilnahmlos dabeisteht. Ihre Gewänder sind überdem gar zu zierlich und studirt. Im Bogenfelde zeigt sich der Verstorbene zu Rosse stattlich und kühn, tüchtig bewegt, soweit Panzer und Pferdedecke es erkennen lassen. Die vier Karyatiden in der oberen Ordnung sind affektirt, in der Ausführung gering, von trockner Schärfe. In einer Nische krönt die kalte, nüchterne Virtus das Ganze.

Rel. im Louvre.

Endlich stehe ich nicht an, Goujon als den Meister jener vier Reliefs im Louvre (Abtheilung der modernen Sculptur Nr. 134—137) anzuerkennen, die man ihm abwechselnd zugeschrieben und wieder abgesprochen hat. Sie stellen drei Nymphen mit einem Genius des Wassers und einer Venus dar und zeigen jene ausserordentliche Zartheit im Umriss, jene feine Behandlung des ganz flachen Reliefs, die wir nur bei Goujon finden. Obwohl etwas überschlank, gleich seinen übrigen Werken, zeichnen sie sich durch Anmuth der Formen und weichen Schwung der Linien aus.*)

Germain Pilon.

Eine verwandte Richtung vertritt, jedoch in bereits manierirter Weise, *Germain Pilon* († 1590), bei welchem der Einfluss Primaticcio's stärker und einseitiger zur Geltung gelangt. Das sieht man besonders an seiner berühmten Marmorgruppe der drei Grazien, jetzt im Museum des Louvre. Steife und gespreizte Gestalten, bei denen die übergrosse Schlankheit nicht wie in Goujon's Werken durch Anmuth der Linien und Feinheit des Ausdrucks gemildert wird; die Gewandung schon ganz willkürlich im Faltenwurf, voll kleinlicher Manieren. Die drei Damen sind dicht zusammenstehend dargestellt, die Hände berühren sich wie zum Reigentanz. Auf ihren mit geziertem Kopfputz versehenen Häuptern („gracieusement coiffées" sagen die Franzosen) trugen sie ursprünglich das Herz Heinrichs II. in einer Urne. Das Werk liess gegen 1560 Katharina von Medici ausführen und in der Cölestinerkirche aufstellen. Man hat die drei Grazien wohl als die himmlischen Tugenden erklären

*) Der einzige Grund, der gegen Goujon geltend gemacht ist (vergl. den sehr gewissenhaft gearbeiteten Katalog 1855 S. 71) beruht darauf, dass man vermuthet, diese Reliefs seien von einem erst nach Goujon's Tod errichteten Triumphbogen der Porte S. Antoine. Mir scheinen die Gegenstände vielmehr auf einen Brunnen hinzuweisen.

wollen. Dem widerspricht aber die Inschrift, welche besagt, dass die Charitinnen mit Recht dies Herz, ihren ehemaligen Sitz, auf dem Haupte trügen. Ein zweites Distichon behauptet nicht minder wahrheitsliebend, dass die Königin dies Herz lieber in ihrem Busen bergen möchte. Mit demselben Rechte sagt Diana von Poitiers auf dem oben besprochenen Grabe ihres Gemals: „wie früher unzertrennliche und treueste Gattin im Ehebett, werde sie's dereinst auch im Grabe ihm sein.“ Für solche monumentale Dreistigkeiten war die lateinische Sprache eine treffliche Auskunft. Wie sollte aber bei derartiger Verlogenheit die Kunst ächt und wahrhaft bleiben?

Anderes im Louvre.

Ausserdem besitzt die Sammlung des Louvre eine Anzahl von einzelnen Arbeiten dieses fruchtbaren und vielseitigen Künstlers. Die überschlanken Holzfiguren der vier Kardinaltugenden, welche ehemals in S. Geneviève den Reliquienkasten der Heiligen trugen, sind bei grosser Zierlichkeit nicht ohne Willkür in den Gewändern und haben manierirte Köpfe. Dagegen gehört zu seinen trefflichsten Arbeiten das Bronzerelief des von den Seinigen betrauerten todten Christus, das bei ziemlich starker Ausladung durch klare Anordnung, maassvoll edlen Styl und ergreifenden Ausdruck hervorragt. Manierirter sind ebendort die Steinreliefs von vier Tugenden mit den Marterinstrumenten, welche von einer Kanzel der ehemaligen Augustinerkirche stammen. Weiter schreibt man ihm dort die Ueberreste vom Denkmal des Kanzlers Réné de Birague und seiner Gemalin zu, welches 1574 errichtet wurde. Die Dame ist nicht mehr im Gebet, sondern in nachlässiger Lage lesend dargestellt; auch das Schoosshündchen darf nicht fehlen, um die Boudoirstimmung zu vollenden. Hier macht sich denn auch das bauschige Reifrock-Unwesen breit, als Feind jeder plastischen Entfaltung der Formen. Aber auch jetzt noch liebt man es, gegenüber solchem genrehaften Lebensbilde den Kontrast des Todes in ungemilderter Schroffheit hervorzuheben. Der nackte, nur halb vom Leichentuch verhüllte Leichnam der Verstorbenen, skeletartig abgemagert, das lange Haar wirr und aufgelöst, ist von einer fürchterlichen Wahrheit, die durch die Meisterschaft der Durchführung nur noch erschütternder wirkt. Dass übrigens das Bildniss jetzt die starke Seite der Plastik bleibt, sieht man ebendort an der Marmorbüste eines Kindes, vielleicht Heinrich III., das mit seinem unschuldigen Lächeln ganz naiv und liebenswürdig aufgefasst ist. — Nicht minder trefflich ebendort die Alabasterbüsten Heinrichs II. und Karls IX.

Grabmal Heinrichs II.

Das Hauptwerk Pilons ist das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici, welches letztere nach dem Tode ihres Gemals in der Kirche zu S. Denis errichten liess. Der Künstler arbeitete daran in den

Jahren 1564 — 1583, nachdem er ebendort schon früher (1558) an dem Prachtmonument Franz I. betheiligt gewesen war*). Hier erkennt man schon in den derberen, kühleren Formen der schweren Architektur die inzwischen umgewandelte künstlerische Auffassung. Die auf den Ecken angebrachten Statuen der vier Tugenden sind ebenfalls schon sehr conventionell, etwas zu schlank, aber in den Gewändern vorzüglich fein durchgeführt mit trefflicher Motivirung. Die ausgestreckt liegenden Marmorstatuen der Verstorbenen zeigen das Streben, die früher übliche Herbigkeit durch idealisirende Behandlung und durch eine gewisse Mannichfaltigkeit der Bewegungen bei grosser Tüchtigkeit und Bestimmtheit der Naturauffassung zu mildern. In diesem Sinne sind sie sehr werthvoll und trefflich stylisirt. Die oben knieenden Erzstatuen derselben, voll sprechenden Ausdrucks, erscheinen in den reich durchgebildeten Gewändern etwas studirt und in den Bewegungen nicht unbefangen genug, sondern etwas äusserlich und gesucht. Sie kommen nicht mehr recht zum Beten, sondern es bleibt bei einem demonstrativen Gestus. Im Technischen sind sie trefflich. Die kleinen Marmorreliefs am Sockel bewähren durch klare Anordnung und einfache Behandlung die Tüchtigkeit der damaligen französischen Bildhauer in dieser Gattung. Conventionell erscheinen die auf den Ecken des Unterbaues angebrachten Erzbilder der Kardinaltugenden, überschlank, aber in den Gewändern vorzüglich fein durchgeführt.

Ponzio.

Zwei von letzteren Figuren sind als Arbeiten des damals in Frankreich vielbeschäftigten Italieners *Ponzio („Maître Ponce")* bezeugt, von dem es jetzt wahrscheinlich, dass er identisch mit dem als *Ponce Jacquio* öfter erwähnten Meister ist**). Sein frühestes, dort ausgeführtes Werk, das Grabmal des Prinzen Albert von Savoyen (um 1535), jetzt im Louvre, zeigt im Kopf der Statue eine gewisse naturalistische Schärfe, übrigens aber grosse Einfachheit und Ruhe in der Haltung. Vom Jahre 1556 datirt die Grabstatue des Charles de Magny ebendort, ein trefflicher, fein aufgefasster Kopf: auch die Gestalt trotz des Panzers anmuthig leicht bewegt. Ferner von 1558 das Bronzerelief des Andreé Blondel de Rocquencourt, Generalcontroleurs der Finanzen unter Heinrich II., nicht gerade durch besondere Feinheit, aber durch lebendige Naturwahrheit anziehend. Sodann arbeitete er von 1559—71 an den Königsgräbern von S. Denis, und zwar sowohl an dem Denkmal Franz I. wie an dem

*) *Comte de Laborde*, la renaissance des arts, I. S. 461. 570. 511. 514 etc.

**) Vergl. den Katalog des Louvre, Moderne Sculpt. S. 21.

Heinrichs II*), sodass seine Thätigkeit in Frankreich während eines Zeitraumes von fast vierzig Jahren nachgewiesen ist. Auch hier bewährt sich, unter der Gunst eines glanzliebenden Hofes und seiner Aristokratie, die Portraitplastik noch lange in gediegenem Naturgefühl, während die idealen Compositionen schon zusehends dem Manierismus verfallen.

Roussel.

Weiter betheiligte sich ein französischer Bildhauer *Fremin Roussel*, der von 1540—50 in Fontainebleau arbeitete, an der Ausschmückung des Grabes Heinrichs II. in S. Denis, wo unter den Bildwerken des Unterbaues das anmuthige Relief einer Caritas als Werk seiner Hand bezeichnet wird. Im Louvre sieht man von ihm noch das Marmorrelief einer schlummernden Nymphe, umgeben von Kindergenien und einem Faun, und die Marmorstatue einer jugendlichen allegorischen Gestalt.

Cousin.

In diese Reihe gehört ferner *Jean Cousin* (c. 1500—c. 1589), den wir als Maler, Bildhauer und Architekt ebenfalls in Fontainebleau beschäftigt finden, und der, gleich den meisten dieser Künstler, den Einfluss des Primaticcio verräth**). Von ihm besitzt die Sammlung des Louvre mehrere Portraitbilder von einfacher, edler Auffassung und zwei Alabasterstatuen von Genien, die etwas ins Unruhige und Manierirte neigen.

Barthélemy Prieur.

Sehr tüchtig in verwandter Richtung ist endlich auch *Barthélemy Prieur*, als dessen Hauptwerk die treffliche Marmorstatue des Herzogs Anne von Montmorency († 1567), ehemals in der Kirche von Montmorency, jetzt im Louvre, gilt. In voller Rüstung ausgestreckt, zeigt er im Kopfe den edelsten Ausdruck einfacher Lebenswahrheit. Schlicht und still in der Haltung, ist doch alles Starre vermieden, und selbst der Panzer zu weicheren Formen gezwungen. Nicht minder ausgezeichnet ist die Gemalin des Connétable dargestellt, der Kopf voll Liebe und Güte, die Hände von vornehmer Feinheit, und nur im Gewande verdirbt eine kleinlich gezierte Faltenspielerei viel von dem edlen Eindruck. Elegant ist ebendort die allerdings in der Dekoration schon schwülstige Marmorsäule mit den drei Erzfiguren des Friedens, der Gerechtigkeit und des Ueberflusses, die von dem Monumente desselben Marschalls von Montmorency aus der Cölestinerkirche stammen. Die Gestalten sind zwar in den Bewegungen nicht ganz frei, aber doch ohne Affektation und zierlich reich in der Gewandung.

Diese Schule mit ihren schönen Traditionen, ihrer lebendigen und klaren Reliefbehandlung, der anmuthigen und meistens nur wenig gezier-

*) *Comte de Laborde*, a. a. O. I. S. 479 ff.

**) Ueber ihn vergl. *Villot*, Notice des tableaux du Louvre. Ecole Française. 1860. S. 82 ff.

ten Auffassung, vor Allem der edlen, schlichten Darstellung der Bildnisse, erhält sich bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hinein. Sowohl in der Sammlung des Louvre, wie unter den Statuen im Schloss zu Versailles trifft man noch manches würdevolle und feine Werk aus dieser späteren Zeit. Nur der Ausdruck wahrer Frömmigkeit scheint den Künstlern immer schwerer zu werden, ohne Zweifel weil sie ihn auch bei ihren Originalen nicht mehr fanden. An die Stelle wirklicher Andacht tritt immer mehr die blosse Attitüde, wie z. B. bei den Marmorstatuen Michel de Montigny's und seiner Gemalin (1610) in der Krypta der Kathedrale zu Bourges. Ganz schön und innig dagegen in der Kathedrale zu Dijon noch um 1613 die Marmorfiguren eines Ehepaares de la Berchère.

Reliefs zu Chartres.

Wie eine Ausnahme unter den Werken dieser Zeit stehen die umfangreichen Reliefs da, mit welchen man den früher (S. 618) begonnenen Schmuck der Chorschranken in der Kathedrale zu Chartres vollendet hat. Es sind die östlicheren Theile, und sie knüpfen mit den Scenen aus dem Leiden Christi an das Frühere an. Der neuere Meister (man liest *T. Boudin.* 1611) hat sich möglichst dem Styl des älteren angeschlossen und recht tüchtige Arbeiten geliefert, welche wenig von den Manieren seiner Zeit verrathen. So stellt er die Maria mit dem Leichnam Christi, bis auf die zu demonstrative Handbewegung, edel und schön dar, etwa wie ein van Dyck. Die Kreuzaufrichtung ist geschickt in das Langfeld hineincomponirt und voll innigen Ausdrucks, namentlich in der Gruppe der Frauen. Dann folgen die Dornenkrönung mit einem würdevollen Christus, die Geisselung, Christus vor Pilatus, der Judaskuss, das Gebet am Oelberg, wo der sinkende Erlöser durch zwei rafaelisch schöne Engel unterstützt wird; weiter der Einzug in Jerusalem, die Heilung des Blinden, die sehr lebendige Scene mit der Ehebrecherin. Hier findet sich die Jahrzahl 1612, und die Arbeiten werden von da ab etwas äusserlicher. Die Reihenfolge geht bis zu Christi Taufe und zum Kindermord herab, letzteres eine leidenschaftliche, wild affektirte Darstellung. Das architektonisch Dekorative in diesen Theilen ist in der Gesammtanlage gothisirend, in den Ornamenten, besonders an den unteren Flächen eine überaus feine und edle Frührenaissance, die schwerlich später als 1550 datirt.

So besitzt denn zum ersten Male seit dem 13. Jahrhundert Frankreich in dieser Epoche wieder eine glänzende, schwungvoll betriebene Plastik. Wenn dieselbe jetzt auch minder ursprünglich ist als jene frühere, wenn sie mehr durch fremde Vorbilder hervorgerufen wird, so bildet sie doch sich zu nationaler Selbständigkeit aus. Der ruhige Adel, die schlichte Stille der Portraitbilder, und mehr noch die Feinheit der Reliefbehandlung sind ganz originale Verdienste dieser anziehenden Schule, deren Mei-

ster wohl auch von der Einfachheit der Sculpturen des 13. Jahrhunderts Manches gelernt haben. —

Deutschland.

In umgekehrtem Verhältniss kann Deutschland sich während dieser Epoche keiner Plastik rühmen, die an Ursprünglichkeit und Frische mit der vorhergehenden Zeit zu wetteifern vermöchte. Wohl wird durch den Luxus der Fürsten und der Städte noch manches glänzende Werk hervorgerufen; allein die Künstler zeigen eine Abnahme selbständiger Empfindung und geben sich den Impulsen der italienischen Kunst vollständig hin. Waren solche Einflüsse in der vorigen Epoche nur leichter Art und mehr im Geiste der Frührenaissance, so tritt jetzt die kühlere, conventionellere Form der römischen Schule ausschliesslich hervor. Ausserdem merkt man bald, dass die religiösen Wirren, die gewaltigen Bewegungen der Reformation und die Kämpfe, welche dieselbe um ihre Existenz zu führen hatte, die Geister mit sich fortrissen und vom ruhigen künstlerischen Schaffen abzogen. Kein Wunder daher, dass man italienische und niederländische Meister immer mehr nach Deutschland zog und mit den bedeutenderen Aufträgen betraute. Die Aufgaben, welche diese Zeit der Plastik stellte, beweisen auch hier die zunehmende Verweltlichung der Kunst. Prachtvolle öffentliche Brunnen, sowie die Ausschmückung der fürstlichen Paläste, vor Allem die Ausführung reicher Grabdenkmale umschreiben den Kreis, innerhalb dessen sich die Bildnerei fast ausschliesslich bewegte. Bezeichnend ist vor Allem die veränderte Gesinnung, in welcher man jetzt die Grabmonumente anordnete. Schon an dem oben besprochenen Denkmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck (S. 611), dessen Vollendung allerdings erst in diese Zeit fällt, dessen Plan aber aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts datirt, hatte die kirchliche Auffassung kein Wort mehr mitzureden. Selbst die Reliefs des Sarkophages erzählen nur von den kriegerischen und politischen Thaten des Gefeierten, und die vier Tugenden auf dem Deckel sind mehr allgemein menschlicher, als kirchlicher Art.

Denkmal Kurfürst Moritz in Freiberg.

Demselben Geiste begegnen wir dann an dem fast ebenso umfangreichen und nicht minder prachtvollen Denkmal des Kurfürsten Moritz, welches geraume Zeit nach seinem Tode († 1553) im Dome zu Freiberg errichtet wurde. Zur Herstellung desselben wandte man sich, wie berichtet wird, an niederländische Künstler, welche die Arbeit 1588 — 94 vollendeten. Der schwarz marmorne Sarkophag ist reichlich mit Reliefs und Statuetten von weissem Marmor geschmückt, unter denen die trauernden Musen und Grazien den michelangelesken Styl mit anmuthiger Lebendigkeit wiedergeben. Der Deckel ruht prachtvoll auf acht ehernen Greifen und trägt die einfach edle knieende Alabasterfigur des Verstorbenen. Zu

diesem Denkmal gesellt sich nun das Gesammtmonument sächsischer Fürsten im Chor, welches aus acht vergoldeten Erzbildern in einer pompösen Architektur von verschiedenfarbigem Marmor besteht. Für dieses Prachtwerk berief man ebenfalls ausländische Künstler, und zwar für die Architektur *Gio. Maria Nosseni* aus Lugano, der dieselbe 1593 vollendete, während die Erzbilder von dem Venezianer *Pietro Boselli* ausgeführt wurden. Auf Postamenten von Marmor knieen im Gebet die Fürsten und Fürstinnen Heinrich der Fromme († 1541), August I., Christian I., Anna, Katharina und Johann Georg († 1656). Tüchtige lebensvolle Auffassung und meisterliche technische Durchführung bis in die feinen Einzelheiten der reichen Kostüme zeichnen diese Werke aus. Die beiden Erzfiguren der Caritas und Iustitia sind dagegen nicht frei von dem manierirten Idealstyle der Zeit. Zu alledem kommen aber noch zehn grosse und sechzehn kleinere gravirte Erzplatten mit Bildnissdarstellungen der fürstlichen Familie, die von 1541 bis 1617 datiren. Wo diese Werke ausgeführt wurden, ist nicht bekannt: vielleicht war der Freiberger Erzgiesser *Wolf Hilger* dabei betheiligt, von dem man in der Peterskirche zu Wolgast das etwas dekorativ aufgefasste Denkmal Herzog Philipps I. von Pommern († 1560) sieht.

Erzbilder sächsischer Fürsten.

In Nürnberg erhält sich die Erzbildnerei noch fortwährend in schwungvollem Betriebe, aber nicht mehr auf der künstlerischen Höhe der früheren Zeit. Die Arbeiten dieser Art erhalten zusehends nur einen dekorativen Charakter, und das Bildnerische an ihnen bewegt sich in den allgemeinen italisirenden Manieren der Epoche. So der prachtvolle Neptunbrunnen, welchen *Georg Labenwolf*, Sohn des früher erwähnten Pancraz (S. 609) 1583 für den König von Dänemark goss*). So auch der lustig dekorative Brunnen bei der Lorenzkirche, mit den sehr manierirten Figuren der Kardinaltugenden, 1589 von *Benedikt Wurzelbauer* gefertigt. In geringerer Anlage, aber in grosser Mannigfaltigkeit legen von derselben Richtung die zahlreichen meist ornamentalen Erzbildwerke auf den Grabsteinen des dortigen Johannis- und des Rochuskirchhofes Zeugniss ab.

Bronzewerke in Nürnberg.

Spärlicher sind die Spuren von Erzarbeiten dieser Epoche in Würzburg. Stumpfer und geistloser als die früheren dortigen Arbeiten ist im Dom die Grabplatte mit dem Flachreliefbilde Fürstbischof Melchiors († 1558). Ebenfalls nur handwerklich tüchtig, ohne feineres Gefühl, im

Bronzen in Würzburg.

*) Ob derselbe noch vorhanden, weiss ich nicht anzugeben. In *Doppelmayr's* Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern (Nürnb. 1730) findet man auf Taf. 11 eine Abbildung.

Neumünster daselbst das Brustbild des Veit Krebser († 1594), doch im Ornamentalen nicht ohne Reiz. Von höherem Kunstwerth ist dagegen in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das eherne Epitaphium des Ritters Melchior von Graenroth, inschriftlich 1584 durch *Hieronymus Hack* gegossen. Es zeigt den Ritter neben Maria und Johannes unter dem Kreuze knieend, an welchem ein ausdrucksvoll und edel gebildeter Christus hängt. Auch die übrigen Figuren halten sich frei von den Manieren der Zeit und sind in einer reinen, schlichten Empfindung dargestellt, die als ein Nachklang der Vischerschen Auffassung erscheint. Konnte doch der Künstler in derselben Kirche an Werken jenes grossen Meisters und seiner Schule sich bilden. Vielleicht ist dieser Hieronymus ein Sohn des *Jakob Hack,* der inschriftlich 1540 als Giesser der beiden stattlichen Messingleuchter im Neumünster zu Würzburg sich nennt.

in Aschaffenburg.

Brunnen in Augsburg.

Welch gediegenen Luxus jene üppige Zeit damals mit Erzarbeiten trieb, sieht man am besten in Augsburg, dessen prachtvolle Brunnen wesentlich zu dem Eindruck der königlichen Maximiliansstrasse beitragen. Hier hat man aber so wenig wie gleichzeitig in Sachsen der Kraft einheimischer Meister zu vertrauen gewagt, sondern fast ohne Ausnahme zu den wichtigeren Werken Niederländer berufen, die schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in immer grösserer Ausschliesslichkeit ihre künstlerische Bildung in Italien suchten. Zeit- und Gesinnungsgenossen des Giovanni da Bologna, haben sie meistens einen Antheil an der frischeren kräftigeren Auffassung, die jenem tüchtigen Meister eigen ist. Der Augustusbrunnen, der alle anderen an Reichthum und Pracht übertrifft, wurde 1593 von *Hubert Gerhard* gegossen. Am Postament sind wasserspeiende Delphine mit nackten Kindern, dazwischen weibliche Hermen, gleich den Tugenden am Nürnberger Brunnen aus den Brüsten Wasserstrahlen spendend; auf den Ecken des weiten Beckens zwei weibliche und zwei männliche Flussgötter, Alles in gediegener Körperbildung fast ohne Manier durchgeführt. Auch die elegant bewegte Gestalt des Augustus, der mit huldreich ausgestreckter Rechten das Ganze krönt, ist noch ziemlich unbefangen. Im Wetteifer mit Gerhard schuf um dieselbe Zeit (1599) *Adrian de Vries* den Herkulesbrunnen. Von allen der schönste im Aufbau, lässt er schon darin wie im Figürlichen erkennen, dass der Künstler in der Schule des Giovanni da Bologna gebildet war. Oben in lebendiger Bewegung Herkules, mit der Keule gegen die Hydra ausholend; am Postamente vier Najaden, aus Urnen Wasser giessend oder sich die triefenden Haare ausringend. Dazwischen nackte Kinder, lustig auf wasserspeienden Schwänen reitend. Alle Figuren zeigen eine kraftvolle Lebendigkeit und in den Formen noch

eine maassvolle naturwahre Behandlung. Etwas früher*) scheint derselbe Künstler den Merkurbrunnen geschaffen zu haben, dessen Hauptfigur die elegante Statue des Gottes, mit dem Caduceus etwas absichtsvoll nach oben weisend, während ein Amorin ihm den Flügelschuh am rechten Fusse befestigt. Auch in diesem ansprechenden Werke ist das kecke Linienprinzip des Giovanni da Bologna nicht zu verkennen.

Wenn man dagegen eifert, dass diese Werke ihren Schmuck aus der Mythologie des Alterthums nehmen, so ist dagegen einfach zu sagen, dass schwerlich Etwas an die Stelle zu setzen wäre, das dem Liniengefühl und der Freude an der bewegten Menschengestalt nur entfernt ähnlichen Anlass zur Befriedigung geben könnte. In dieser Hinsicht vermögen wir heute nur mit Neid auf die lebensvolle Naivetät jener Zeit zu blicken.

Auch das letzte und kleinste dieser Werke, der Neptunsbrunnen mit der leicht bewegten den Dreizack schwingenden Gestalt des Gottes, deutet auf niederländische Hand und dürfte am ersten dem de Vries angehören. Dass es nicht von dem in Augsburg ansässigen Ulmer Giesser *Wolfgang Neidthart* stammen kann, der später ein nach Schweden gekommenes Standbild Gustav Adolfs goss, hat Nagler nachgwiesen. Dagegen fertigte dieser Künstler die metallenen Zierden des Rathhauses, und ein anderer einheimischer Giesser, *Johann Reichel,* arbeitete vor 1607 die stark manierirte Statue des Erzengels Michael über dem Portal des dortigen Zeughauses.

Erzplastik in München.

Dem *Hubert Gerhard* begegnen wir wieder in München, wo er nach dem Entwurf eines anderen daselbst vielbeschäftigten Niederländers, des Architekten, Malers und Bildhauers *Peter de Witte* (von den Italienern *Candido* genannt), die Kolossalstatue des h. Michael an der Façade der gleichnamigen Kirche goss. Für das Fugger'sche Schloss zu Kirchheim arbeitete er die jetzt zu München in der Erzgiesserei befindliche Gruppe des Mars und der Venus, welche jüngst die Prüderie unsrer Zeit zu einer offiziellen Kundgebung aufgeregt hat. Umfassender ist dann die Thätigkeit *Peter de Witte's*, der die rechte Hand Kurfürst Maximilians I. bei dessen bedeutenden künstlerischen Unternehmungen war. Er fertigte die Zeichnungen zu den Erzwerken, mit deren Guss wir einen einheimischen Bildhauer und Giesser, den *Hans Krumper* von Weilheim, beschäftigt finden. Zunächst die prachtvollen beiden Erzportale und die Madonna an der Vorderseite der alten Residenz, deren Bau 1612 begann; sodann im vorderen Hofe derselben den grossen Brunnen mit dem Standbild

*) Vor 1591; denn aus diesem Jahre datirt der von Wolfgang Kilian ausgeführte Stich des Brunnens.

Ottos von Wittelsbach, mehreren tüchtig durchgeführten mythologischen Gestalten und einer Anzahl reizender phantastischer Thiergruppen voll Humor und Laune. Im Grottenhofe daneben ein zierlicher kleinerer Brunnen. Sodann in der Frauenkirche das grossartige Denkmal für Kaiser Ludwig, das 1622 vollendet wurde. Ein prachtvoller Sarkophag



Fig. 212. Herzog Wilhelm von Baiern. Frauenkirche zu München.

erhebt sich über dem einfachen aus früherer Epoche stammenden Grabstein (S. 566). Auf seinem Deckel ruht, von den allegorischen Gestalten der Tapferkeit und Weisheit bewacht, die Kaiserkrone; Engelknaben halten auf den Ecken die Wappen. Werthvoller als diese conventionellen Figuren und als die etwas steif gespreizten vier Krieger, welche in voller Rüstung, Standarten in den Händen, an den Fussenden knieen, sind die

beiden Erzbilder der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. (Fig. 212), welche an den Seiten der Tumba stehen. Nicht gerade geistreich aufgefasst, erfreuen sie durch die schlichte Treue der Darstellung und die vollendete Gediegenheit der bis ins Kleinste technisch meisterlichen Durchführung. In der Anlage des ganzen Denkmals erkennt man sogleich den Einfluss des grossen Innsbrucker Monuments. —

Deutsche Steinsculptur.

Für die Steinsculptur dieser Epoche sind vor Allem die immer prunkvolleren Grabmäler das ergiebigste Feld. Die Sucht nach Verherrlichung der durch ihre Lebensstellung hervorragenden Stände führt zu einem regen Wetteifer, und die oft lebensvolle, treue Auffassung der Bildnisse lässt gerade an diesen Werken die günstigste Seite des damaligen Schaffens hervortreten. Selbst die beigegebenen religiösen Darstellungen halten sich noch eine Zeitlang frei von äusserlichen Manieren und gewähren manchmal den Eindruck einer lauteren und schönen Empfindung. Höchst prachtvoll ist die Reihe von elf Bildern fürstlicher Vorfahren, welche seit 1574 Herzog Ludwig in der Stiftskirche zu Stuttgart errichten liess. Von einer phantasievollen Architektur eingerahmt, stehen die überlebensgrossen Gestalten, jede in einer Nische und keck über einen Löwen dahinschreitend, in elastisch freier, bisweilen etwas gezierter Bewegung da, mit reichen Rüstungen angethan, ein immerhin anziehendes Bild ritterlicher Tüchtigkeit. Interessant ist, dass der Künstler mehrfach zu dem Mittel griff, welches in früherer Zeit schon bei englischen Grabmälern vorkam: die Gestalten mit gekreuzten Beinen darzustellen*). —

Stuttgart.

Tübingen.

Ein andres umfangreiches Gesammtdenkmal der Steinplastik dieser Epoche sind die fürstlichen Grabmäler im Chor der Stiftskirche zu Tübingen. Diese gehen auf die einfache Form des Sarkophages zurück, auf welchem die lebensgrosse Gestalt des Verstorbenen ruht. Bezeichnend für das lange Andauern mittelalterlicher Kunstüberlieferung, sind die meisten dieser Werke noch vollständig bemalt. Ziemlich hart und trocken erscheinen die früheren dieser Bilder: Eberhard im Bart, ein andrer Eberhard, ein Ulrich, Sabine († 1564) und Eva Christina († 1575), letztere jedoch mit lebendigem Kopf und feinen, weichen Händen. Im Uebrigen werden aus den Frauenbildern, vermöge der abscheulichen Reifröcke, ganz steife Gliederpuppen, bei denen man sich an dem prächtigen Brokat und der mit Geschick durchgeführten Bemalung schadlos halten muss. Zu diesen früheren gehört auch das Bild des trefflichen Herzogs Christoph († 1568), auch noch scharf naturalistisch, aber doch von

*) Vergl. die Abbildungen in den Jahresheften des Würtemb. Alterth. Vereins, und in *Heideloff*, Kunst d. M.-A. in Schwaben.

charakteristischem Ausdruck. Zu den vorzüglichsten Schöpfungen der Zeit, voll Adel, Schönheitsgefühl und Leben, zählt das Denkmal Ludwigs IV. und Mechthildis, der Eltern Eberhards im Bart. Der Graf liegt in edler Ruhe da, in voller Rüstung; seine Gemalin nimmt mit der einen Hand den Mantel auf, dass er in herrlichem Faltenwurf niederwallt, während die andere Hand sanft auf der Brust ruht. Das prachtvollste und grösste dieser Denkmale, ganz aus weissem Marmor gearbeitet, ist aber jenes von Ludwig dem Frommen, Herzog Christophs jüngerem Sohne († 1593). Der Sarkophag ist mit Atlanten, bewegten Figuren, üppigem Ornamentwerk und äusserst pathetischen und theatralischen Reliefs geschmückt, Heldenthaten aus dem alten Testament und das jüngste Gericht darstellend. Darüber kleinere Scenen der Erschaffung Adams und Eva's, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese, miniaturartig fein wie Elfenbeinschnitzereien. Die Gestalt des Verstorbenen ist würdig; die Engel dagegen, sammt den sechs Königsgestalten, die ihn umgeben und selbst der Hirsch zu seinen Füssen steif und ohne Verhältniss. Fast ebenso reich und ähnlich angeordnet ist das Grabmal seiner Gemalin Dorothea Ursula († 1583), nur dass hier in der leblosen Reifrockfigur die Mode über Schönheit und Natur einen völligen Sieg davonträgt, während der Kopf ausdrucksvoll edel und die Hände fein in den Formen sind. Conventionelle Figuren der Kardinaltugenden sitzen zu ihren Füssen; die zierlichen Marmorreliefs des Sarkophags sind zum Theil sehr pathetisch, zum Theil von würdig einfachem Styl. Merkwürdig, dass hier die christliche Symbolik noch einmal in der Zusammenstellung beziehungsreicher Scenen des alten und des neuen Testamentes auftaucht. Man sieht Christus und die Schächer am Kreuz, die Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung; dagegen Moses und die Gebeine der erschlagenen Israeliten, die eherne Schlange, und den vom Wallfisch ausgespieenen Jonas. —

Denkmale zu Mühlhausen.

So erlebt in dieser späten Zeit noch die schwäbische Plastik eine nicht verächtliche Nachblüthe, von welcher auch an anderen Orten manche Spuren sich erhalten haben. Ich nenne nur in der Kapelle zu M ü h l h a u s e n am Neckar zwei Denkmale; zuerst den Grabstein Jakobs von Kaltenthal († 1555), der das etwas steife, aber doch im Ausdruck des Kopfes lebendige, auf einem Löwen stehende Bildniss des Ritters zeigt. Sodann vom Jahre 1586 das Monument Engelholts von Kaltenthal und seiner Frau; Beide vor einem Kruzifix knieend, in schöner Empfindung, die Dame mit halbverhülltem Antlitz niederblickend, ihr stattlicher Gemal vertrauensvoll aufschauend. Hier mag denn auch aus etwas früherer Zeit (1531) ein ausgezeichnet edler Grabstein mit geistvoll aufgefasstem Brust-

bilde eines Herrn von Rothenhan, in der Franziskanerkirche von Gmünd angeschlossen werden.

Nürnberg.

In Nürnberg hebe ich aus der Masse geringerer Arbeiten, die dort sehr bald ins Aeusserliche, Dekorative umschlagen, das vorzügliche Marmorrelief mit dem Untergang Pharao's, in der Kapelle der Burg, vom Jahre 1550 hervor. Trotz malerischer Ueberfüllung ist es durch seine Lebendigkeit anziehend.

Bischöfliche Denkmäler.

Weiter sind dann die bischöflichen Denkmäler auch in dieser Zeit ein Gradmesser für die künstlerischen Leistungen. Allein in dem Maasse als die profaner gewordene Sculptur oft mit grossem Talent das Ritterliche, Stattliche der weltlichen Personen wiedergiebt, wird sie minder geeignet der geistlichen Würde den entsprechenden Ausdruck zu leihen. Und das um so weniger, als die hohen Würdenträger der Kirche selbst völlig sich verweltlicht und den übrigen Fürsten gleichgestellt hatten. So werden diese Grabmäler, deren man eine gute Anzahl in den verschiedenen Kathedralen antrifft, pomphaft äusserlich und dekorativ prunkend behandelt. Beispiele im Dom zu Würzburg die Grabdenkmale der Fürstbischöfe Melchior († 1558), Friedrich († 1573) und Sebastian Echter († 1575). Ferner im Dom zu Mainz die Erzbischöfe Sebastian (1555) und Daniel (1592) und das treffliche Denkmal Erzbischof Wolfgangs (1606); endlich im Dom zu Köln die fein durchgeführten, 1561 errichteten Monumente der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg.

in Würzburg.

in Mainz

und Köln.

Anderes am Rhein.

Auch sonst findet man am Rhein in dieser Zeit prächtige Grabmäler ritterlicher und fürstlicher Geschlechter. So das edle Denkmal des Johann von Neuburg (1569) in der Hospitalkirche zu Cues an der Mosel; so in der Stiftskirche zu S. Goar um 1583 das Grab Landgraf Philipp des Jüngeren von Hessen und seiner Gemalin; vorzüglich aber die ausgezeichnete Reihenfolge von Denkmälern des pfalzgräflich Simmern'schen Hauses (bis 1598) in der Kirche zu Simmern, und manches Andere.

Einzelnes in Sachsen.

Vereinzelter sind die Spuren bildnerischer Thätigkeit im nördlichen Deutschland. Zierlich, aber ohne höheren Werth ist z. B. das Grabmal eines Schulenburg (1571) in der Stadtkirche zu Wittenberg, als dessen Urheber *Georg Schröter* aus Torgau genannt wird. Bedeutender in derselben Kirche ein Denkmal vom Jahre 1586, mit dem Marmorrelief der Grablegung Christi, das durch Klarheit der Anordnung und maassvolle Empfindung über die meisten ähnlichen Leistungen der Zeit sich erhebt.

Schloss zu Heidelberg.

Schliesslich ist noch eines Prachtstückes plastischer Dekoration zu gedenken: der Statuen, mit welchen die Hoffaçaden des Schlosses zu Heidelberg geschmückt wurden. Der Otto-Heinrichsbau (1556—59), auch in der Architektur der elegantere, zeigt in zahlreichen Nischen meist

gut bewegte antikisirende Statuen des David, Herkules, Simson und andrer Helden, des Apoll, Merkur, der Diana und sonstiger Götter und Göttinnen. In den Verhältnissen nicht immer glücklich, sind diese Arbeiten doch von guter dekorativer Wirkung und meist noch ohne theatralische Manier. Schwerfälliger, mit der Architektur im Einklange, erscheinen die Standbilder des Friedrichsbaues (1601—1607), fürstliche Personen in den Kostümen der Zeit mit einer gewissen derben Tüchtigkeit hingestellt. —

Plastik in England.

In England erreicht auch während dieser Epoche, obwohl sie den glänzenden Aufschwung des Reiches unter Elisabeth umfasst, die Bildnerei keine nationale Selbständigkeit, wenn auch die Portraitdarstellung an den Grabmälern immer noch eine tüchtige Nachblüthe treibt. Ein edles Werk dieser Gattung lernt man in der Kathedrale von Salisbury an dem Grabe der Gräfin von Hertford († 1563) kennen. Der schöne Kopf ist weich und liebenswürdig aufgefasst, und das Gewand in reichem Faltenwurf fliessend behandelt. Ihre beiden daneben knieenden ritterlichen Söhne zeigen lebendige Wahrheit des Ausdrucks. Steife Gleichgültigkeit und Rohheit herrscht dagegen, durch die Mode der Reifröcke veranlasst, in den Grabstatuen der beiden Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, um 1606 in Westminster errichtet. Aber welche grossartige Charakteristik der Köpfe! welcher Ausdruck in den vornehmen, feinen Händen! Hier berührt uns Etwas von dem ächten historischen Geiste, in welchem damals der gewaltigste dramatische Dichter seinen Landsleuten die Gestalten ihrer Geschichte in unvergänglichen Schöpfungen vorführte. Kein Wunder, dass vor der erschütternden Wirkung solcher monumentalen Dichtungen die übrigen Künste fortan bescheiden in zweite Linie traten oder gar verstummten.

2. Von Bernini bis Canova.

Restauration der Kirche u. der Kunst.

Das geistige Kapital der Kunst des 16. Jahrhunderts war gegen den Ausgang desselben so vollständig verbraucht, dass eine tiefe Erschöpfung auf allen Punkten hervortrat. Der alte Idealismus, zur greisenhaften Manier herabgekommen, konnte Niemanden mehr befriedigen. Am wenigsten vermochte er dem neu belebten Katholicismus zu genügen, der aus den Kämpfen mit der Reformation hervorgegangen war. Der Jesuitismus, die Seele dieser Restauration, die sich mit den Waffen des spanischen Despotismus gewaltsam durchgesetzt hatte, erkannte, dass es neuer Reizmittel bedürfe, die Massen für sich zu gewinnen. So entstand der prunkvolle Barockstyl in der Architektur mit seinen weiten grossräumigen Kirchen, die nun mit sinnebetäubender Pracht geschmückt werden

mussten. Die Malerei warf sich zuerst in dies neue Darstellungsgebiet und brachte, getragen von dem Aufschwung jener kirchlichen Agitation, eine neue grosse Blüthe hervor. Ihren Anfang nahm dieselbe in Italien, aber ihren Höhenpunkt fand sie in den Niederlanden und in Spanien, wo Rubens und Murillo sie zu voller berauschender Pracht entfalteten.

Neue Blüthe der Malerei.

Was man jetzt vor Allem von der Kunst verlangte, waren Effekt und Affekt um jeden Preis. Das Eine wurde durch das Andere erreicht. Eine leidenschaftliche Aufregung pulsirt in dem ganzen künstlerischen Schaffen: die ideale Ruhe der früheren Altarbilder genügte nicht mehr. Sehnsüchtige Andachtsglut, stürmisches Entzücken, schwärmerische Ekstase, das sind die Ziele der neuen Kunst. Nicht mehr die feierliche Würde der Heiligen, sondern die nervösen Visionen verzückter Mönche sind ihr Ideal. Daneben labt sie sich an erschütternden Schilderungen von Martyrien, und alles das sucht sie so wirksam und packend wie möglich hinzustellen. Es ist die handgreifliche Tendenz, die kirchlich-politische, welche sich der Kunst bemächtigt hat und sie ganz für ihre Zwecke ausbeutet. Dass unter solchen Verhältnissen die Malerei doch eine neue wahrhaft künstlerische Bedeutung erreicht, liegt vor Allem an den grossen Meistern, die jetzt sich ihr zuwenden, mehr aber noch daran, dass die Stimmung der Zeit ihr in seltenem Maasse förderlich war. Sie bedurfte kräftiger, begeisternder Impulse, und wenn diese auch nicht mehr von der Reinheit der früheren Zeit waren, und also auch nicht ebenso reine Werke wie die früheren hervorrufen konnten: an nachhaltiger Energie und Schwungkraft fehlte es ihnen wenigstens nicht.

Verderben der Plastik.

Derselbe Geist aber, welcher der Malerei eine ächte Bedeutung einhauchte, brachte der Bildnerei das Verderben. Wenn irgend eine Epoche, so ist diese ein Beweis dafür, dass die grössten Talente, wenn sie einer verkehrten Zeitströmung anheimfallen, eben durch ihre Begabung nur um so gewisser zu Grunde gehen. Was in günstigen Zeiten sie zu Sternen am Kunsthimmel erheben würde, das lässt sie jetzt zu Irrlichtern herabsinken, deren Glanz sein trügerisches Dasein nur den Miasmen verdankt. Diese auffallende Thatsache erscheint für den ersten Blick unerklärlich; doch lässt sie sich aus dem verschiedenen Wesen beider Künste wohl begreifen. Die Plastik hatte schon früher mit der Malerei gewetteifert und dadurch, namentlich im Relief, manche unverkennbare Trübung ihres eigentlichen Wesens erlitten. Damals aber war die Malerei selbst noch voll architektonischer Strenge und plastischen Formenadels. Jetzt, wo es ihr auf schlagende Wirkung, auf effektvolle Schilderung leidenschaftlicher Seelenbewegung ankam, musste sie tief ins Naturalistische hinabsteigen, zu freieren Anordnungen, zu frappanteren, mit der Wirklichkeit wetteifernden

Formen ihre Zuflucht nehmen. Wollte aber die Plastik, die auf solchem Gebiete mit dem Schmelz der Farbe, den geheimnissvollen Reizen des Helldunkels, die ihre Rivalin ins Feld führte, nicht Schritt halten konnte, irgendwie es der Malerei gleich thun, so musste sie sich rückhaltlos in denselben Naturalismus der Formen, in dieselben kühnen Affekte hineinstürzen, mit denen die Malerei so grosse Wirkungen erreichte. Und das that die Bildnerei ohne die mindesten Skrupel, und an diesem Mangel eines plastischen Gewissens ging ihre ganze Herrlichkeit zu Grunde. Wohl brachte sie in diesem Taumel des Draufloskomponirens eine Unmasse von Prunkwerken hervor; wohl wurden ungeheure Mittel verschwendet und tüchtige Talente in Bewegung gesetzt: aber eine solche innerliche Hohlheit stiert uns mit entseeltem Auge aus der Mehrzahl dieser Werke an, dass wir uns mit Widerwillen, oft mit Ekel von ihnen abwenden. Nur die Hauptpunkte in dieser etwa anderthalb Jahrhunderte langen Krankheitsgeschichte der Sculptur hebe ich hier hervor. Wer Eingehenderes verlangt, den verweise ich auf Jac. Burckhardt, der in seinem Cicerone mit tief eindringender Sonde diese pathologischen Partieen der Kunstgeschichte untersucht und dargelegt hat.

Lorenzo Bernini.

Lorenzo Bernini von Neapel (1598—1680) ist der reichbegabte Künstler, der diesen Styl ausgebildet und über ein halbes Jahrhundert hindurch in einer grossen Anzahl architektonischer und plastischer Werke zur Geltung gebracht hat. Seit Michelangelo war kein Meister mehr aufgetreten, der so vollständig und so lange seine ganze Zeit beherrschte. Unter dem Pontifikate von sechs Päpsten, besonders unter dem des baulustigen Urban VIII., dessen Liebling er war, füllte er Rom mit seinen Werken an und prägte der Stadt im Wesentlichen den Stempel seiner Kunst auf. Von Ludwig XIV. wurde er nach Frankreich berufen und mit fürstlichen Ehren empfangen, um seinen Rath wegen der Hauptfaçade des Louvre zu geben. Unbestritten ward er als der erste Künstler seiner Zeit angesehen. Wenn wir eine Auswahl seiner bezeichnendsten Werke betrachten, so erhalten wir einen Durchschnitt dessen, was die ganze Epoche in Italien leistete.

Vor Allem ist bei Bernini schon die Behandlung des Körpers meist so widernatürlich, theils prahlerisch mit aufgedunsenen Muskeln, theils widerlich lüstern in übertriebener Weichheit, dass die manierirtesten Antiken dagegen keusch und einfach erscheinen. Schon in seinem Jugendwerk: Apollo, der die plötzlich zum Lorbeerbaum verwandelte Daphne verfolgt (Villa Borghese zu Rom), zeigt sich neben der vollständigen Verkennung der Gränzen des plastischen Gebietes, diese raffinirte Richtung. Den Gipfel derselben erreicht er aber erst in seinem Raube der

Proserpina, in der Villa Ludovisi (Fig. 213), wo der Gegenstand möglichst lüstern und für jede feinere Empfindung abstossend aufgefasst ist. Wie in der Malerei damals Bathseba im Bade, Lot mit seinen Töchtern, Joseph



Fig. 213. Bernini's Raub der Proserpina. Rom.

und Potiphar's Frau beliebt waren, so verlangte die Ueppigkeit des Zeitalters von der Plastik solche Entführungsscenen, die uns zuerst im Raube der Sabinerin von Giovanni da Bologna begegneten. Aber welcher Abstand von jenem Werke, wo der Gegenstand bei aller Bravour noch rein künst-

lerisch behandelt ist, bis zu diesem brutalen Pluto, dessen rohe Fäuste sich in das mürbe Fleisch der koketten Proserpina so widerlich eingraben, dass man die Göttin auf immer mit blauen Flecken gekennzeichnet fühlt. Hier ist alles Raffinement der Marmorbehandlung aufgeboten, um eine Wirkung hervorzubringen, die jenseits der Gränzen ächter Kunst liegt. Es ist überhaupt bezeichnend, dass diese Zeit überwiegend sich dem Marmor zuwendet, dessen Schmelz und Schimmer solchen Gegenständen ungleich mehr zu Statten kommt als das strengere Erz. Wie niedrig und gemein überhaupt die Auffassung Bernini's ist, beweist in der Villa Borghese der jugendliche David, der mit krampfhafter Anspannung sich zum Schleuderwurf anschickt; beweist noch mehr das kolossale marmorne Reiterstandbild Constantins in der Vorhalle von S. Peter. Seit diesem renommistisch hohlen Werke wurde das affektirt theatralische Einhersprengen Ideal für solche Reiterfiguren.

Kirchliche Statuen.

Wo es gilt, einzelne Heiligenbilder, wie die h. Bibiana in ihrer Kirche zu Rom, der h. Longinus in einer der vier Pfeilernischen der Kuppel von S. Peter u. A.; oder wo es darauf ankommt, eine ganze Reihenfolge derselben zu geben, wie die 162 nach Bernini's Zeichnungen angefertigten der Colonnaden von S. Peter, oder die Engelgestalten auf der Engelsbrücke, da wird irgend ein Affekt des frommen Entzückens, Staunens, der Ekstase, ein Moment angeblich tiefen Versunkenseins in Andacht oder visionären Aufzuckens, pathetischen Deklamirens gewählt, um Abwechselung hineinzubringen und bewegte, mannichfaltige Umrisse zu erzielen. Der geistige Gehalt solcher Werke ist meistens ganz nichtig, aber als blosse Dekoration betrachtet haben sie einen selbständigen Werth wegen der Sicherheit, mit welcher sie in klarer Silhouette sich abzeichnen. Das gilt besonders von den als Bekrönung dienenden Statuen wie an der Façade von S. Peter und mehr noch an der vom Lateran, wo sich die Figuren gegen die Luft äusserst wirksam absetzen. Das Resolute und Bestimmte in solchen ganz äusserlichen Arbeiten ist ein für die Architektur nicht gering anzuschlagendes Verdienst, hinter welchem unsre meist lahmen und matten Leistungen dieser Gattung weit zurückstehen.

Scenen des Leidens.

Mit besondrer Vorliebe wendet sich Bernini Darstellungen des Leidens zu. Bisweilen hält er in ihnen eine maassvoll edle Stimmung fest, wie sie etwa Guido Reni und Domenichino in ähnlichen Werken zeigen. In der Krypta der Kapelle des h. Andreas Corsini im Lateran gehört die Gruppe der Pietas zu seinen wenigen Werken, in denen eine ächte Empfindung ausgesprochen ist. Von gleichem Gehalt erscheint der todte Christus, den man in der Krypta der Kathedrale zu Capua sieht. Nur freilich darf man auch in diesen Werken keine plastische Anlage suchen; denn das

macht jetzt den Stolz der Bildnerei aus, völlig ins Malerische sich zu verlieren. Daher schildert sie gern die Märtyrer in dem Momente des Todes, am Boden liegend und in den letzten Zügen. So die selig gesprochene Ludovica Albertoni in S. Francesco a Ripa (Cap. Altieri) und der nach Bernini's Modell ausgeführte h. Sebastian in S. Sebastiano, bei denen die edlere Auffassung doch immer nicht vergessen macht, dass die Wirkung auf Kosten aller wahrhaft plastischen Gesetze erkauft ist. Ihren höchsten Triumph feiert aber in den Augen der Zeitgenossen diese Sculptur, wenn sie, in völliger Vermischung des Heiligen und Profanen, Scenen vorführt, wie die berüchtigte Gruppe der h. Therese in S. Maria della Vittoria. Hier ist die Heilige in hysterischer Ohnmacht rücklings auf eine marmorne Wolke gesunken, während ein verbuhlter Engel im Begriff ist, ihr den Pfeil (der göttlichen Liebe) ins Herz zu schleudern. Dass die religiöse Ekstase hier ins sinnlich Lüsterne umschlägt, ist, wie kaum bemerkt zu werden braucht, nicht entfernt Resultat einer beabsichtigten Travestie, sondern jener natürliche psychologische Prozess, dem die überreizte religiöse Stimmung in der Regel anheimfällt. Glaubt man doch, gewisse tändelnde Verse pietistischer Gesangbücher hier in Marmor übertragen zu sehen. Fragt man aber, wo diese verbuhlte Atmosphäre enstanden ist, so lässt sich nicht verkennen, dass ihre ersten Keime deutlich in Correggio's späteren Andachtsbildern zu finden sind, wo das Liebäugeln zwischen den Heiligen und der Madonna denn doch schon einen bedenklichen Grad erreicht hat.

Altar-gruppen.

Correggio ist auch der Ausgangspunkt für jene willkürliche Compositionsweise, welche nun in die Plastik eindringt. Er zuerst hat jenes Balanciren, Reiten und Voltigiren auf Wolken in die Altarbilder eingeführt, welches den architektonischen Bau derselben ebenso sicher untergrub, wie seine Froschperspektive in den Kuppelgemälden zu Parma der Freskomalerei ihr monumentales Gesetz zerstörte. Aber gemalte Wolken, die durch den Schmelz der Farbe und den Zauber des Lichtes den Schein ätherischer Leichtigkeit erhalten, lassen sich noch vertheidigen. Wie will man aber Bernini's barocken Einfall in Schutz nehmen, ganze Nischen über den Altären als freien Raum zu behandeln und denselben mit Gestalten zu füllen, die auf marmornen Wolkenballen einherrutschen? Und doch bezauberte diese ungeheuerliche Erfindung die Zeitgenossen dermassen, dass fortan dies das Ideal aller Altar- und Nischen-Compositionen wurde. Hundertfach wird das Auge in den Kirchen Italiens von solchen ungereimten Marmorherrlichkeiten abgestossen, wo auf Wolken eine Anzahl unwürdiger Heiligen in theatralischer Verzückung gestikulirt und von einem Chor ebenso entarteter Engel sekundirt wird.

Grabmäler.

Nach alledem kann es nicht Wunder nehmen, dass nun auch die Grabmäler dem Zeitgeschmack entsprechend umgewandelt werden. Massenhaft in leerem Pomp dehnen sie sich aus, strotzend von kostbaren Marmorsorten; aber die Ruhe des Todes selbst wird mit theatralischem Pathos entweiht, und die beigegebenen allegorischen Gestalten kokettiren mit erlogenem Schmerz und falschem Wehklagen, oder werden geradezu in eine dramatische Beziehung zu einander gesetzt. Dieser Gesinnung entspricht es, dass Bernini die scheusälige Skeletgestalt des Todes in diese Darstellungen einführt. So an einem seiner frühesten Gräber, dem Denkmal Urbans VIII. in S. Peter, wo der Tod mit seiner Knochenhand die Grabschrift auf einem Marmorblatt vollendet. Wenn in früheren Zeiten Skelete auf Gräbern vorkamen, so erinnerten sie in ihrer Todesruhe, allerdings furchtbar genug, an das allgemeine Menschenloos. Hier aber, wo das Scheusal in geschäftiger Hast thätig dargestellt wird, ist der Eindruck der eines jenseits aller Aesthetik liegenden Grauens. Ebenso an dem späten Grabmal Alexanders VII., wo das Skelet gespenstig unheimlich den riesigen Marmorvorhang, der die Thür zur Gruft verbergen sollte, aufhebt, als wolle es zum Eintreten auffordern. Auch diese Marmordraperieen sind eine kolossale Uebertreibung der an mittelalterlichen Gräbern vorkommenden bescheidenen Vorhänge. Das Beste an solchen Denkmälern sind noch die Portraitstatuen, obwohl auch an diesen der kokette Naturalismus mit virtuosenhafter Darstellung der Kleiderstoffe prahlt. —

Allegorische Figuren.

Wie nun in diesem berninischen Styl alle Gestalten in dramatische Bewegung gesetzt werden, so können auch die allegorischen Figuren, mit denen man eine grosse Verschwendung treibt, nicht mehr in der ihnen so nothwendigen Ruhe verharren. Sie müssen sich an dem allgemeinen Komödienspiel betheiligen und irgend eine Scene möglichst gewaltsam aufführen. Da giebt es Laster, die sich mit den Tugenden herumbalgen; Zweifel und Ketzerei, die von der Religion unbarmherzig zu Boden geschmettert werden, und was dergleichen feine Erfindungen mehr sind. Der Widersinn der Charakteristik steht mit dem Aberwitz des Einfalles auf gleicher Höhe. Keiner unter diesen Künstlern hat so viel richtigen Takt, zu empfinden, dass allegorische Figuren in demselben Maasse unwahrer und unwahrscheinlicher werden, als sie aus dem ruhigen Sein herausschreiten und uns allerlei theatralische Scenen vorgaukeln. Am wenigsten verträgt man dergleichen in der so handgreiflich an den Stoff gebundenen Plastik; viel leichter in der Malerei, und am ersten in der Poesie. Immer jedoch gehört dies Gebiet nicht zum lebensvollsten im Reiche des Schönen.

Gewandbehandlung.

Was endlich die Gewandung betrifft, so entspricht sie in Styllosigkeit genau dem Uebrigen. Von der plastischen Bedeutung der Draperie hat Bernini keine Ahnung mehr, und es ist das der stärkste Beweis für die Macht einer falschen Mode, wenn man bedenkt, welche Masse der schönsten Antiken dort das Auge überall umgiebt. Flatternd, bauschend, unruhig, in Zipfeln auslaufend, den Körper nirgends mehr markirend, höchstens in widerlichem Raffinement ihn durchscheinen lassend, so zeigt sich die ganze ideale Gewandung dieser Zeit. Während in der früheren Epoche die Malerei sogar ihren Gewandstyl der Plastik und der Antike nachbildete und dadurch zu der unvergleichlich hohen Reinheit rafaelischer Gestalten durchdrang, ahmt die Plastik umgekehrt jetzt die entarteten Draperieen der Malerei nach. Und auch diese Entartung der Schwesterkunst ist in ihren ersten Keimen auf Correggio zurückzuführen, von welchem die Barockzeit überhaupt am meisten gelernt hat. Aber sie bringt es dann in der Plastik so weit, dass die Bewegung des Körpers nicht mehr das Motiv für den hastig wirren Faltenwurf abgiebt, sondern dass die Gewänder sich eine selbständige Bewegung anmassen, die ebenso falsch und erlogen ist wie alles Uebrige. —

Andere Meister.

Ich beschränke mich im Folgenden darauf, einige der bezeichnendsten Excesse, aber auch einige der besseren Werke der berninischen Richtung und Zeit hervorzuheben. Um mit den letzteren zu beginnen, sei zunächst das Marmorbild der todt daliegenden Cäcilia in S. Cecilia zu Rom als ein zwar malerisch gedachtes, aber innig und einfach empfundenes Werk des *Stefano Maderna* (1571—1636) genannt. Bedeutender ist *François Duquesnoy* von Brüssel und deshalb „*il Fiammingo*" genannt (1594—1644), der nicht allein in Kinderfiguren ächte Naivetät entfaltete (u. A. die berühmte Brunnenfigur des Manneken-Pis in Brüssel), sondern auch in seiner h. Susanna (in S. Maria di Loreto zu Rom) und im kolossalen S. Andreas (in der Peterskirche) Beweise einer schlichten, edlen Auffassung gab.

Stefano Maderna. Duquesnoy.

Die Mehrzahl freilich, namentlich unter den Italienern, geht eifrig in den Irrwegen Bernini's. So *Alessandro Algardi* (1598—1654), dessen Darstellung des Attila, auf dem Altare Leo's I. im linken Seitenschiff der Peterskirche, die ganze malerische Ausschweifung des damaligen Reliefstyles, verbunden mit Reminiscenzen aus Rafaels Freskobilde desselben Gegenstandes zeigt. Einer der affektirtesten ist *Francesco Mocchi* (—1646), wie seine marmorne Verkündigung im Dom zu Orvieto beweist. Maria und der Engel stehen auf Wolken, und während dieser in künstlichster Weise so dargestellt ist, dass er hastig im Fluge daher zu schweben scheint, nimmt die demüthige Magd des Herrn eine höchst thea-

Algardi.

Mocchi.

tralische Miene der Entrüstung an, als weise sie eine ungebührliche Zumuthung zurück. Von Mocchi sind auch die würdelosen 1625 vollendeten ehernen Reiterbilder des Alessandro und Ranuccio Farnese auf dem Marktplatze zu Piacenza. Sodann lernt man in dem Franzosen *Pierre Legros* (1656—1719), dessen Hauptthätigkeit Rom angehört, einen späteren exaltirten Nachtreter berninischer Ueberschwänglichkeit kennen. In der Kirche del Gesù sieht man am Altare des h. Ignatius eine jener läppischen Allegorien, mit denen die Jesuiten damals ihre Kirche zu schmücken liebten: die Religion, eine klösterlich verhüllte Frau, in der Linken unbehülflich genug Kreuz und Buch haltend, in der weit ausholenden Rechten einen Blitz schwingend, schmettert die Ketzerei in den Abgrund. Letztere ist würdig vertreten durch einen zwischen Schlangen und den Büchern Luthers und Calvins sich am Boden windenden Mann und durch ein hässliches altes Weib, das sich die Haare ausrauft. Wenn solcher Wahnwitz noch durch erträgliche Formen geniessbar würde! So aber stehen Composition und Formbildung auf gleich tiefem Niveau. Von ähnlich geistreicher Erfindung ist die ebenbürtige Gruppe, welche *Teudon* für die andre Seite des Altares arbeitete: der Glaube wirft die Abgötterei zu Boden.

Legros.

Die Koketterie mit durchscheinenden Gewändern tritt besonders widrig an zwei vielbewunderten Marmorwerken der Kapelle S. Maria della Pietà de' Sangri in Neapel hervor. Das eine ist der von *Sammartino* gearbeitete todte Christus, dessen Formen durch das dünne Leichentuch sichtbar sind. Wenn es gewiss bezeichnend für die Gedankenlosigkeit des frivolen Virtuosenthums ist, einen solchen Gegenstand zum Schauplatz derartiger Künstelei herabzuwürdigen, so wirkt doch die ebendort von *Corradini* in derselben Weise dargestellte sogenannte „Schamhaftigkeit" noch viel widerwärtiger, weil ihre Formen eben dadurch nur um so schamloser sich bemerkbar machen. Der dritte im Bunde ist *Queirolo* mit dem „getäuschten Laster", d. h. einem Manne, der sich unter Beistand eines Genius aus einem grossen Netze zu befreien sucht. Wie immer hält hier das freche Virtuosenthum mit der Fadheit des Inhalts gleichen Schritt. Und das sind Werke aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts! So lange also hielt der Barockstyl sich aufrecht. Dagegen thut es wohl, auch einmal dem Ausdruck wirklicher Andacht und stiller Sammlung des Gemüthes zu begegnen, wie in der schlichten Statue des h. Bruno in der Karthäuserkirche von S. M. degli Angeli zu Rom, von einem der damals dort vielbeschäftigten französischen Künstler, *Jean Antoine Houdon* (1741—1828). Doch damit stehen wir auch an den Gränzen der Epoche und spüren schon das Wehen einer reineren Atmosphäre. Von Houdon ist auch die fein behandelte Statue Voltaire's im Theatre français zu Paris. Die Sammlung

Sammartino.

Corradini.

Queirolo.

Houdon.

des Louvre besitzt von seiner Hand eine ausgezeichnet geistvolle Bronzebüste Rousseau's und die Erzstatue einer ganz nackten Diana, von trefflicher Durchführung, fein und leicht, wenn auch mehr im Charakter einer Venus. In der Revolution wurde der Künstler angeklagt, weil er ein altes Bild der h. Scholastica in seinen Mussestunden überarbeitet hatte, und nur ihre Umwandlung in eine Statue der Philosophie rettete sein Leben. —

Plastik in Frankreich.

In Frankreich ist die Plastik dieser Zeit weltlicher als in Italien. Ihre Aufgaben bewegen sich um die Verherrlichung der Fürsten und des prachtliebenden Hofes. Aber eben desshalb genügt sie in den meisten Fällen weit mehr, weil die religiöse Stimmung in dieser Zeit doch einmal voll Unwahrheit war. Allerdings lag für die Bildnerei hier eine andre Gefahr nahe: im Sinne ihres Gebieters, Ludwigs XIV., des „grossen Königs", in einen renommistischen Apotheosenstyl zu verfallen. Wie man es ihm am besten recht machen konnte, beweist seine Marmorbüste von *Bernini* im Museum zu Versailles (Galerie 96 des ersten Stocks No. 1889): ganz Theaterhalbgott, hochnasig, kalt und perückenumwölkt, die Karikatur eines Jupiter! Derselbe incarnirte Despot, der die schlichte Wahrheit niederländischer Genrebilder mit dem bezeichnenden Ausspruch von sich wies: „qu'on m'ôte ces magots-là", musste wohl von der Kunst das hohle theatralische Pathos verlangen, das sein ganzes Wesen ausmacht und das sein Lieblingsmaler Lebrun so meisterlich verstand. Auch die Plastik bleibt nicht frei von diesem pathetisch Aufgedonnerten; aber im Ganzen weiss sie sich doch viel Gediegenheit und Ernst der Auffassung zu erhalten, der vor Allem in ihren Bildnissdarstellungen zur Erscheinung kommt. Zwar hielt die Zeittracht mit ihren Perücken, Reifröcken und dem ganzen aufgebauschten Wesen ihr manche Klippe entgegen, die sie auch durch Aufnahme des römischen Kostüms und naive Verbindung desselben mit der Allongeperücke nicht gänzlich umschiffte. Dennoch wetteifert sie, innerhalb gewisser Gränzen, in Feinheit der Auffassung mit den Bildnissen eines Mignard und Rigaud, die freilich selbst aus dem, was der Sculptur Nachtheil brachte, dem üppigen Zeitkostüm, für sich Vortheile zu ziehen wussten.

Simon Guillain.

Von einem der älteren Künstler, die den Uebergang zu dieser Epoche bilden, *Simon Guillain* (1581 — 1658), besitzt die Sammlung des Louvre drei tüchtig gearbeitete Erzbilder des zehnjährigen Ludwig XIV. und seiner Aeltern, die von dem im J. 1648 errichteten Pont au Change stammen. Von demselben Denkmal rührt ebendort das Steinrelief mit Gefangenen und Trophäen, etwas überfüllt, aber in klarer Anordnung und trefflicher Auffassung. Es ist noch ein schöner Nachklang der guten Zeit. Auch

Jacques Sarrazin.

von *Jacques Sarrazin* (1588—1660) sieht man daselbst mehrere tüchtige Arbeiten, unter denen namentlich die Bronzebüste des Kanzlers Pierre Séguier voll Leben und feiner Naturwahrheit. Auch *François Anguier* (1604—1669), den Schüler Guillains, lernt man dort als einen sehr tüchtigen Bildhauer verwandter Richtung kennen. An dem aus einer Marmor-Pyramide bestehenden Denkmal der Herzöge von Longueville sind die Statuen der vier Tugenden durchaus edel, ohne Manier, schlicht affektlos in fein entwickelten Gewändern. Dagegen haben die vergoldeten Marmorreliefs alle gute Tradition der früheren Epoche abgestreift und zeigen sich in wirr und übertrieben malerischer Anordnung. Die Marmorstatue des berühmten Parlamentspräsidenten de Thou, welcher knieend vor einem Betpulte dargestellt ist, lässt zwar eine bedeutendere Auffassung vermissen, erfreut aber doch durch schlichte Wahrheit und würdige Haltung. Wo es dagegen auf Affekt ankommt, wie bei dem Marmorgrabmal des Johanniterritters Jacques de Souvré († 1670), da wird Anguier unfehlbar theatralisch. Der Ritter ist sterbend dargestellt, von einem Genius betrauert. Auch die Marmorstatue des kühnen und unglücklichen Herzogs Heinrich II. von Montmorency († 1632), welche seine Gemalin 1652 errichten liess (jetzt in der Kapelle des Collège zu Moulins), ist im Streben nach weicher Eleganz nicht ganz unbefangen geblieben. Der Held ruht etwas zu anmuthig halb liegend hingegossen, in römischem Feldherrnkostüm; aber der Kopf ist fein und lebendig wie ein van Dyck. Seine Gemalin dagegen, zu einer Art büssender Magdalena von Carlo Dolci stylisirt, sitzt und ringt die Hände müssig im Schoosse. Die frühere Zeit hätte sie sicher noch betend dargestellt. Von ähnlicher Feinheit der Portraitauffassung ist das Marmordenkmal des Herzogs von Rohan († 1655), jetzt in Versailles (ebenda No. 1892); aber die beiden Genien, von denen der eine dem Sterbenden den Kopf stützt, der andere ihn seufzend mit dem Herzogsmantel bedeckt, sind ganz manierirt. So ergreift das Dramatische auch diese ernsten Denkmale, in welchen früher der Verstorbene entweder todt oder lebend, nie aber im Momente des Sterbens dargestellt war. Auch hier wollte der Affekt sein Recht.

François Anguier.

Michel Anguier.

Von *Michel Anguier*, des François jüngerem Bruder (1612—1686), besitzt die Sammlung des Louvre die treffliche Marmorbüste Colberts. —

Girardon.

Von *François Girardon* (1628—1715) sieht man dort eine recht lebendig aufgefasste Bronzestatuette Ludwigs XIV. zu Pferde, das Modell zu dem in der Revolution zerstörten Reiterbilde des Königs. Ausserdem eine meisterlich durchgeführte, lebensfrische Marmorbüste Boileau's. Energisch und sehr geschickt aufgebaut ist sodann die Gruppe des Raubes der Proserpina, im Garten von Versailles (Fig. 214). In der Kirche der Sor-

bonne zu Paris rührt von seiner Hand das Grabmal des Kardinals Richelieu. —



Fig. 214. Der Proserpinenraub von Girardon. Versailles.

Einer der berühmtesten und übertriebensten Künstler dieser Zeit ist der vielseitige und vielbeschäftigte *Pierre Puget* (1622 — 1694). Voll Natur und energischen Lebens, aber durch den brutalen Gegenstand abschreckend wirkt seine Gruppe des Milon von Kroton, der sich vergeblich bemüht, von den zerfleischenden Krallen des Löwen sich zu befreien; zudem hässlich in den Linien und manierirt im Aufbau (inschriftlich 1682).

Puget.

Ebenfalls in der Sammlung des Louvre ist die aus dem J. 1684 datirende Gruppe des Perseus, der Andromeda befreit; wieder rein malerisch componirt und mit grosser Keckheit bewegt, in den Formen aber edler und im Ausdruck lebendig. Meisterhaft naturalistisch in ganz malerischem Hochrelief ist ebendort sein Alexander und Diogenes. In diesen und andren daselbst befindlichen Werken giebt er sich als einen der entschiedensten Nachfolger Bernini's zu erkennen. Auch der Niederländer *Martin Desjardins*, eigentlich *M. van den Bogaert* (1640—94) gehört mit seinen im Louvre befindlichen Werken durchaus der französischen Schule an. Das Marmorrelief des vom Ruhme gekrönten Herkules ist ziemlich akademisch, dabei nur mässig theatralisch und gut durchgeführt. Von dem Reiterstandbilde Ludwigs XIV., welches er für den Siegesplatz in Paris schuf, sind nur die sechs Bronzereliefs des Fussgestells übrig geblieben. Fleissig ausgearbeitet, leiden sie an der malerischen Willkür, an affektirtem Pathos und übertrieben langen Gestalten. Die Marmorbüste des Marquis Eduard Colbert, Bruder des Ministers, ist etwas hart, flach und äusserlich. — Endlich haben wir in dieser Reihe als einen der tüchtigsten *Charles Antoine Coyzevox* von Lyon zu nennen (1640—1720). Seine Bildnissdarstellungen, die man in der Sammlung des Louvre sieht, wie die geistreiche Marmorbüste Richelieu's, das etwas theatralische aber trefflich behandelte Marmorstandbild Ludwigs XIV., die höchst lebendigen Büsten von Bossuet, Lebrun und Mignard, dessen nervöser Kopf mit einer Feinheit gegeben ist, als ob er sich selbst gemalt hätte, die edle naturwahre Büste der Marie Serre, Mutter von Hyazinthe Rigaud, das sind Arbeiten, die nur selten durch einen Anflug von Attitüde getrübt werden. Mit bewundernswürdiger Technik sind dabei die pompösen Lockenungeheuer der Alongeperücken behandelt. Sein Hauptwerk ist aber ebendort das grossartig aufgebaute, opulente, im Umriss vortreffliche Grabmal Mazarin's. Der Marmorstatue des knieenden Ministers fehlt freilich die innere Empfindung, aber sie ist im Sinn einer würdevollen Repräsentation edel aufgefasst und mit vollendeter Meisterschaft durchgeführt. In den drei auf den Stufen des Monumentes sitzenden Erzfiguren der Klugheit, des Friedens und der Treue herrscht eine reine, von der Antike und den Traditionen des 16. Jahrhunderts genährte Auffassung, die bei feinster Durchbildung der Köpfe, Hände und Gewänder jede kleinliche Manier der Zeit vermeidet. Auch die beiden Marmorgestalten der Caritas und der Religion sind bei etwas weicherem Style, etwa in der Weise Guido Reni's, recht edel.

Desjardins.

Coyzevox.

Spätere Künstler.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts geht die französische Sculptur zu einer zahmeren Eleganz über, die sich besonders in einer selbstgefälligen süss-



Fig. 215. Flora, Marmorfigur von René Frémin.

lichen „Grazie" nicht genug zu erschöpfen weiss. Ein Hauptvertreter dieser Richtung ist *René Frémin* (1674—1744), der in Paris vielbeschäftigt war und selbst nach Spanien berufen wurde, wo er für den Palast von S. Ildefonso Mehreres arbeitete. Am besten gelingen ihm, wie der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, Werke einer leichten zierlichen, ins Dekorative hinüberspielenden Gattung (Fig. 215).

Frémin.

Die beiden Coustou.

Meistens verbindet sich mit dieser äusserlichen Eleganz ein gespreizt kokettes Wesen, wie in Coyzevox' Neffen und Schüler *Nic. Coustou* (1658—1733), dessen Marmorstatue Ludwigs XV. in der Sammlung des Louvre ganz in äusserlichste, nichtigste Theater-Attitüde aufgeht. Ebendort von ihm ein nicht minder bezeichnendes Relief: „Apollo zeigt dem dankbar entzückten Frankreich die Büste Ludwigs XIV." Nicht minder manierirt ist der jüngere Bruder dieses Künstlers, *Guillaume Coustou* (1678—1746), wie man z. B. an dem Marmorstandbilde der Maria Leczinska in der Sammlung des Louvre sieht, wo der allerdings weich und fein behandelte Kopf nicht entschädigt für die affektirte Anordnung des Ganzen. Es ist dies ein Beispiel, wie man damals selbst in der schlichten Bildnissauffassung kein Genüge mehr fand. Allerlei Attribute und Allegorieen werden herbeigequält, um eine poetisch-ideale Darstellung zu erreichen, ohne dass man merkt, wie Alles nur auf die Karikatur einer solchen hinausläuft. So auch hier: „L'oiseau de Junon, posé derrière la reine, indique aux mortels la femme de Jupiter." — Schöner Jupiter! — Wenn die römischen Imperatoren sich so apotheosiren liessen, so hatte das noch einen halben Sinn; hier aber, bei der modernen Travestie des römischen Imperatorenthums, sammt ihren Reifröcken, Perücken und dem übrigen kostbaren Kostümplunder wird dergleichen zum lächerlichen Aberwitz. Von demselben Künstler sind die beiden manierirten Rossebändiger am Eingang der Champs Elysées, ehemals im Schlossgarten zu Marly. — Endlich sei noch *Edmé Bouchardon* (1698—1762), ein Schüler des jüngeren Coustou, genannt, welcher das in der Revolution zerstörte Reiterbild jenes modernen „Jupiter" gegossen hatte, das nach seinem Tode von *Jean Baptiste Pigalle* (1714—1785) vollendet wurde. Von letzterem sieht man in der Sammlung des Louvre eine elegante Büste des Marschalls Moritz von Sachsen, die einem in Marmor übersetzten Bild von Pesne gleich kommt. Sodann arbeitete er von 1765—76 das prachtvolle Denkmal dieses ausgezeichneten Feldherrn für die Thomaskirche in Strassburg. Das Monument, welches die ganze Schlusswand des Chores ausfüllt, ist allerdings durchaus malerisch, oder vielmehr wie eine grosse Bühnenscene gedacht, aber im Einzelnen doch edler durchgeführt als die meisten gleichzeitigen Werke. Die elegante Heldengestalt des Marschalls schreitet in vornehmer

Bouchardon.

Pigalle.

Haltung ohne theatralisches Pathos, voll ruhigen Selbstgefühls, die Stufen hinab, die, ohne dass er es zu merken scheint, auf das offene Grab führen. Giebt man einmal die ganze (unplastische) Gattung zu, so muss man eingestehen, dass die Vorstellung von dem unvermutheten Tode, der mitten im Frieden den Helden hinraffte, nicht eindringlicher gegeben werden konnte. Während er hinabschreitet, unbekümmert darüber, dass eine theilnehmende Frauengestalt (Frankreich) ihn zurückzuhalten sucht, lauert am offnen Sarge der Tod, dessen Skelet durch die halbe Verhüllung in ein grosses Leichentuch nur noch grausiger wird. Geradezu lächerlich wirkt aber der weinende Herkules, und mehr noch die drei Wappenthiere Hollands, Englands und Oesterreichs (Löwe, Leopard, Adler), welche aus Furcht vor dem Helden wild übereinanderpurzeln. Es sind also auch hier die bedenklichen Mittel berninischer Kunst, durch welche vor Allem ein frappanter Effekt erzeugt wird. Das Beste ist und bleibt die elegante Gestalt des Marschalls. —


Fig. 216. Karyatide von Quellinus.

Sculptur in den Niederlanden.

In den Niederlanden wird die Plastik nicht so schwungvoll und glänzend betrieben, zeichnet sich aber durch kräftigeren Natursinn und ein längeres Festhalten an der gesunden Tradition aus. Auch hier lassen sich die Einflüsse der gleichzeitigen Malerei nicht verkennen, und das energische Lebensgefühl der Meister mahnt an die bedeutenden Leistungen eines Rubens und seiner Schule. Von Duquesnoy war oben schon die Rede. Hier ist sein begabter Schüler *Arthur Quellinus,* 1607 zu Antwerpen geboren, als einer der tüchtigsten und erfindungsreichsten Bildhauer der Zeit zu nennen. Als die Stadt Amsterdam, wie zur Bekräftigung der siegreich durchgeführten Kämpfe für die Freiheit des Landes, 1648 ihr grossartiges Rathhaus zu erbauen begann, erhielt Quellinus den Auftrag, dasselbe mit Bildwerken zu schmücken. Von ihm sind die zahlreichen Sculpturen des Innern, deren einfach edler Styl (Fig. 216) an die würdevolle Schönheit der Werke seines Meisters erinnert. In den beiden Giebelfeldern brachte er grosse Compositionen an, in denen die Seemacht der reichen Handelsstadt verherrlicht wird; in dem vorderen thront sie selbst, eine üppige Rubens'sche Gestalt, umrauscht von dem Jubel der phantastischen Meergottheiten, die der Herrscherin ihre Huldigungen darbringen. Malerische Gesetze bedingen allerdings

Quellinus.

auch hier die Anordnung; aber innerhalb derselben ist doch eine gute plastische Wirkung erreicht, die durch kräftiges Naturleben und eine frische Behandlung der Formen sich anziehend ausspricht.

Deutsche Bildnerei.

Deutschland wird im 17. Jahrhundert durch die Verheerungen des 30jährigen Krieges nicht allein von allem künstlerischen Schaffen abgehalten, sondern für lange Zeit in eine Erschöpfung und Muthlosigkeit gestürzt, die dem Aufblühen einer selbständigen Kunstthätigkeit den geistigen und materiellen Boden entzog. Auch hier ist es dann bezeichnend, dass eine neue Triebkraft in dem Staate zuerst hervorbricht, der durch den Heldensinn des grössten Fürsten der Zeit sich damals in jugendlicher Frische erhob. Brandenburg unter seinem grossen Kurfürsten verbindet mit der politischen Erneuerung des Lebens sofort auch die künstlerische, und das gesinnungsverwandte Holland muss ihm seine Baumeister und Bildhauer leihen, um diesen Umschwung vollziehen zu helfen. So knüpft man denn in Deutschland die vielleicht nie abgebrochene Verbindung, welche in der früheren Epoche schon mit den Niederlanden stattfand, wieder an. Arthur Quellinus gehört zu diesen Künstlern, und eins der tüchtigsten älteren Denkmale in Berlin, das Grabmal eines 1666 gestorbenen Grafen Sparr, im Chor der Marienkirche, scheint auf seine Hand zu deuten.

Niederländischer Einfluss.

Andreas Schlüter.

Von solchen Einflüssen geht der grosse Baumeister und Bildhauer *Andreas Schlüter* aus, der durch seine architektonischen und plastischen Werke den ersten Grund zur heutigen künstlerischen Bedeutung Berlin's gelegt hat. In Hamburg um 1662 geboren, kam er früh mit seinem Vater, einem mittelmässigen Bildhauer, nach Danzig, wo damals meist durch niederländische Künstler bedeutende Bauten ausgeführt wurden. Schlüter, der sich mit gleichem Eifer der Architektur und der Bildnerei zuwandte, scheint seine weitere Entwicklung sowohl in den Niederlanden als in Italien gefördert zu haben. Um 1691 finden wir den noch nicht Dreissigjährigen in Warschau mit königlichen Aufträgen betraut. Schon 1694 wird er nach Berlin gerufen und dort zuerst als Bildhauer, dann auch als Baumeister beschäftigt. Von ihm rührt der gesammte plastische Schmuck des von Nehring erbauten Zeughauses: an den Aussenseiten die prächtig in schöner Gruppirung angeordneten Trophäen, welche den edlen Bau bekrönen, besonders aber im Hofe über den Fenstern die Köpfe sterbender Krieger. Tiefsinnig erfunden, ergreifend ausgeführt, bilden sie die Kehrseite jenes freudigen Waffenglanzes der Façaden und erinnern mit tiefer Wahrheit des Ausdruckes an die tragische Bedeutung des Schlachtenlebens. Zugleich entstand 1697 das von *Jakobi* gegossene eherne Standbild Kurfürst Friedrichs III., eine charakteristisch lebensvolle

Arbeit, jetzt in Königsberg aufgestellt. Seit 1698 schuf er dann sein Hauptwerk, das Reiterbild des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke zu Berlin (Fig. 217). Schon 1700 wurde das Werk von *Jakobi* gegossen

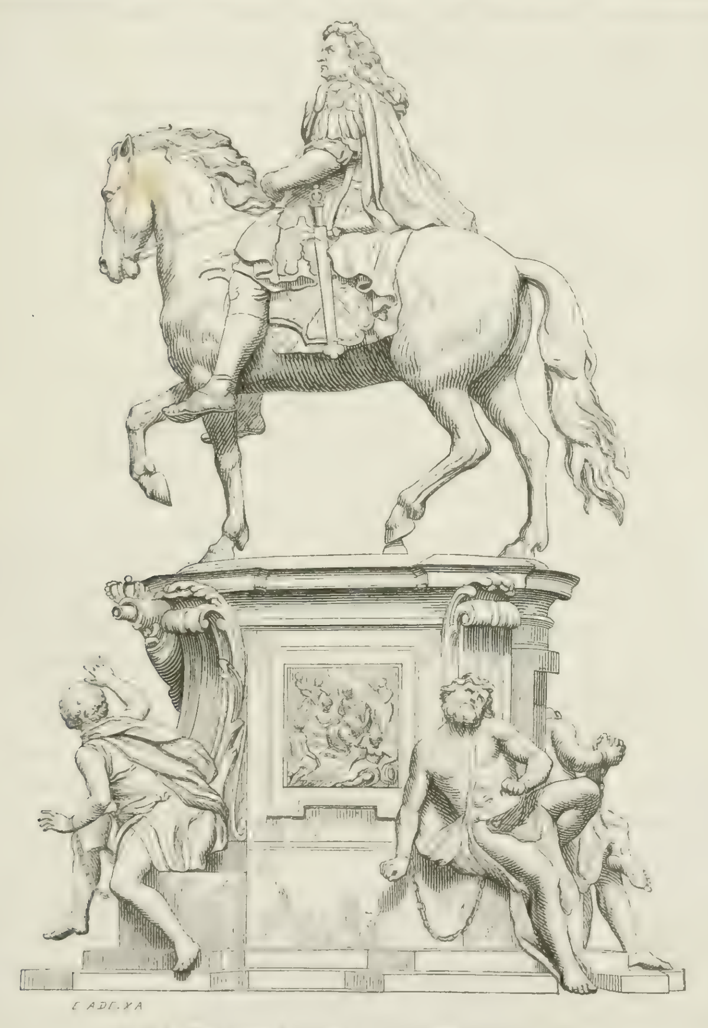


Fig. 217. Der grosse Kurfürst, von Andreas Schlüter. Berlin.

und 1703 aufgestellt. Obwohl in den Formen der Zeit befangen, die für ideale Portraitbilder dieser Art das römische Kostüm vorschrieben, ist der Reiter auf seinem gewaltigen Friesenrosse so machtvoll energisch auf-

gefasst, von so hoher geistiger Willenskraft erfüllt, so edel in der Haltung und so unaufhaltsam in seinem Einherreiten, dass kein anderes Reiterbild an feuriger Majestät sich diesem vergleichen kann. Ebenso meisterhaft ist der Aufbau des Ganzen, namentlich durch die vier gefesselten Sklaven des Unterbaues, denen man darum einen gewissen Ueberdrang der Bewegungen und der Formen gern zu Gute hält.

Ausserdem sieht man im königlichen Stadtschloss zu Potsdam und in den Schlössern zu Charlottenburg und Berlin noch zahlreiche treffliche Dekorationen Schlüters. Mitten auf der Höhe seines künstlerischen Wirkens (1706) traf ihn das Missgeschick, dass ein alter Thurm, welchen Schlüter für Anbringung eines in Holland gekauften Glockenspiels — es war die Zeit dieser geschmacklosen Liebhaberei! — herrichten und bedeutend erhöhen sollte, wegen fehlerhafter Construktion den Einsturz drohte und abgetragen werden musste. Schlüter wurde vom Schlossbau entfernt und behielt nur seine Stelle als Hofbildhauer; aber seine Kraft war gebrochen. Innerlich zerrüttet blieb er noch bis 1713 in Berlin. Durch Peter den Grossen sodann nach Petersburg berufen, starb er dort schon 1714. Seine Werke der Baukunst*) und der Bildnerei gehören zu den lebensvollsten und edelsten Kunstschöpfungen der ganzen Epoche.

Im übrigen Deutschland.

In den übrigen Gegenden Deutschlands ist wohl seit dem Ende des 17. Jahrhunderts noch manches plastische Werk, namentlich für Grabmäler und Altäre, ausgeführt worden; allein das Meiste erhebt sich nicht über eine kraftlose, in allen Manieren der Zeit befangene Mittelmässigkeit. Hie und da weiss wohl noch ein Künstler reinere Klänge anzuschlagen: so *Johann Lenz*, der 1685 in einem edlen, weichen Naturalismus und schöner Empfindung die Marmorfigur der schlummernden h. Ursula auf dem Grabe der Heiligen in ihrer Kirche zu Köln arbeitete. Aber solche Werke, in denen sich gleichwohl der naturalistiche Sinn der Zeit charakteristisch spiegelt, gehören zu den seltenen Ausnahmen.

---

*) Einen grossen Baumeister nenn' ich ihn trotz des Unglücks mit dem Münzthurme. Und wenn neuerdings auch das Maass seiner eignen Verschuldung auf kritischer Goldwaage festgestellt worden ist (durch *F. Adler* in der Zeitschrift für Bauwesen, 1863), damit ja nicht etwa auf dem „grossen Mäcen" der damaligen Berliner Kunst, König Friedrich I. der „schwerste Vorwurf" haften bleibe, sich durch Intriguen haben bestimmen zu lassen, so scheint mir doch der Vorwurf festzustehen, dass man einen solchen Mann von der Leitung des Schlosses zurücktreten liess und seine ganze künstlerische Schöpferkraft untergrub, um Mittelmässigkeiten an die Stelle zu bringen. Man soll es wohl gar den „grossen Mäcenen" danken, wenn sie sich's gefallen lassen, dass grosse Künstler ihnen Paläste bauen, wie das Berliner Königsschloss?

Im Anfang des 18. Jahrhunderts ist in Wien ein ebenfalls durch reineren Schönheitssinn und edles Maass der Auffassung bemerkenswerther Meister *Georg Raphael Donner* thätig (1692 — 1741). Von ihm sind die in Blei gegossenen eleganten Figuren der Vorsehung und der vier Hauptflüsse Oesterreichs an dem 1739 errichteten Brunnen auf dem neuen Markte zu Wien. Aber selbst solchen vereinzelten Erscheinungen eines frischeren Naturgefühls merkt man es an, dass sie sich in einer Zeit allgemeiner manieristischer Erschlaffung kaum vor der Ansteckung zu bewahren vermögen.

Donner.

FÜNFTES KAPITEL.

Die Bildnerei seit Canova.

Gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts waren das Leben und die Kunst auf einem äussersten Punkte der Unnatur und Verschrobenheit angelangt. Was im 17. Jahrhundert wenigstens mit einer überströmenden Fülle von Kraft aufgetreten war, welkte jetzt in schwächlicher Nachblüthe, der nicht selten die Zeichen greisenhaften Aberwitzes aufgeprägt sind. Wohl versuchten Einzelne sich aus dieser Versunkenheit zu befreien, indem sie eine „Rückkehr zur Natur" predigten; aber es mussten erst tiefer eindringende, den inneren und äusseren Zustand der europäischen Menschheit von Grund aus umgestaltende Umwälzungen vor sich gehen, ehe jener Drang nach Wahrheit und Natur zu bleibenden Erfolgen führen konnte. Wie die erschöpfte Zeit nach einer erfrischenden Wiedergeburt lechzte, das fühlen wir dem stürmischen Enthusiasmus an, mit welchem dieser Geist zu Tage ringt. Mit der jugendlichen Energie einer Sturm- und Drang-Epoche tritt er in unserer nationalen Literatur auf: aber von allen Seiten begegnen sich, wie durch elektrische Berührungen erregt, die Gemüther, und auf allen Höhen des Geistes flammen gleichzeitig, wie auf geheime Verabredungen, die Feuerzeichen dieser Revolution des gesammten Lebens empor. Rousseau's Emil erscheint 1762; Winckelmann's Geschichte der alten Kunst 1764, genau zweihundert Jahre nach dem Hinscheiden Michelangelo's; und abermals zwei Jahre darauf, 1766, giebt Lessing seinen Laokoon heraus. Welche Blüthe unsre Dichtkunst nach

Entartung des Lebens und der Kunst.

Umwälzung.

solcher neuen Befruchtung hervorbrachte, das braucht nur angedeutet zu werden. Von Göthe's Götz (1773) und Werther (1774), von Schillers Räubern (1777) bis zur Iphigenia (1786) und zu Schillers Meisterdramen durchläuft sie in staunenswerth kurzer Zeitfrist alle Stadien von wilder Gährung bis zu klassischer Vollendung.

Umschwung der Kunst.

Es genügt, an alles dies zu erinnern, um darauf hinzuweisen, wie die Neubelebung der Kunst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mit der Umgestaltung des ganzen Zustandes Europa's zusammenhängt. Wie wichtig vor allen Dingen die trotz ihrer furchtbaren Auswüchse ewig glorreiche französische Revolution auch für die Kunst geworden ist, darf nicht verschwiegen werden. War doch alles künstlerische Schaffen zuletzt nur noch auf eine schmeichlerische Vergötterung irdischer Macht hinausgelaufen. In diesem unwürdigen Sklavendienste war die Kunst zu einem gedankenlosen Virtuosenthum herabgesunken. Sie hatte keine höchsten Ideen mehr darzustellen; selbst die „Tugenden" waren ihr zuletzt fast abhanden gekommen, und eine seelenlose Schaar von Schemen wie „Ruhm und Ehre," begleitet von koketten „Genien" war die dürftige allegorische Zukost, mit der sie ihre Helden und Halbgötter schmackhaft zu machen suchte. Die Revolution setzte dieser eitlen Selbstvergötterung ein Ende. Sie brachte wieder den Gedanken in die Welt, dass die Völker Alles sind und die Dynastieen Nichts, wenn sie nicht vom Volksgeiste getragen werden. Seitdem kann die Kunst wieder Ideen darstellen, kann wieder wie im Mittelalter und zur Zeit der Griechen den höchsten sittlichen und religiösen, den nationalen und geschichtlichen Anschauungen der Völker zum Ausdruck verhelfen.

Studium der Antike.

Für die Plastik*) bedurfte es aber vor Allem einer neuen tieferen Auffassung der Antike, um zur ersten Voraussetzung gesunden Schaffens, zu einer Läuterung der Form zu gelangen. Dafür ist Winckelmanns Auftreten der epochemachende Wendepunkt. Zweimal schon, zur Zeit Nicola Pisano's und in den Tagen Lorenzo Ghiberti's, war die antike Kunst das läuternde, kräftigende Stahlbad für die Plastik geworden. Ein Jahrhundert später hatten dann Meister wie Andrea Sansovino und Michelangelo die Bildnerei, die wieder zu entarten drohte, auf die Bahnen der antiken Einfachheit und Schönheit zurückgeführt. Im Norden waren die Meister des 13. Jahrhunderts in einem richtigen künstlerischen Instinkt von ganz andrer Seite aus auf eine der Antike trotz aller Verschiedenheit doch analoge ideale Läuterung des Styles gekommen, und im Anfang des 16. Jahrhun-

*) Eine reiche Uebersicht der Leistungen moderner Plastik in den „Denkmälern der Kunst". Fol. Stuttgart. Ebner & Seubert.

derts war es Peter Vischer, in welchem der Begriff einer verwandten Formvollendung sich zu reiner Schönheit entfaltete. In allen diesen Epochen hatte die Antike unmittelbar oder mittelbar einen umgestaltenden Einfluss geübt. Jetzt wurde sie abermals die Führerin der Plastik. Aber diesmal war es von der grössten Bedeutung, dass ein Deutscher, der ebensoviel vom Tiefblick des Gelehrten wie vom Formgefühl des Plastikers und der begeisterten Empfindung des Dichters besass, der neue Dollmetscher der antiken Kunst wurde. Durch Winckelmann lernte die Welt jene Schöpfungen zum ersten Mal in ihrer ganzen inneren Bedeutung erfassen; durch ihn ward namentlich der Begriff der griechischen Kunst, wenn auch zunächst für die Werke aus der Zeit des Phidias mehr durch Ahnung als durch Anschauung, wiedererweckt. Aber bald darauf sollte aus dem bloss Geahnten ein voll Angeschautes werden: denn seit die Denkmäler Athens, die dem Gedächtniss Europa's fast entschwunden waren, durch Stuart und Revett (1761) zuerst in architektonischen Aufnahmen wieder bekannt gemacht wurden, war die Aufmerksamkeit auf jenen Sitz der edelsten Kunst hingelenkt. Bald lernte man auch ihren plastischen Schmuck schätzen, und seit Lord Elgin die Bildwerke des Parthenon und anderer attischer Monumente nach England versetzte, ist für die Wissenschaft die volle Würdigung, für die Kunst die erhabenste Anschauung der ewig gültigen Muster gesichert.

Antonio Canova.

Der Venezianer *Antonio Canova* (1757—1822) ist der Erste, welcher der Bildnerei ein neues Leben einhaucht. Reichbegabt und von beweglicher Phantasie, wendet er der Antike sein Studium zu und schöpft aus ihrem Stoffkreise die Anregungen für seine hervorragendsten Werke. Dennoch vermag er sich nicht ganz von den Manieren der Zopfkunst zu befreien, findet noch nicht den Weg zur vollen Reinheit und Naivetät der Auffassung und bleibt namentlich im Relief ganz in den malerischen Netzen der früheren Zeit. Auch für die Einzelgestalt und mehr noch für die Gruppe fehlt ihm jene Ruhe und Abgeschlossenheit, welche die Grundbedingung aller ächt plastischen Schönheit ist. Am besten gelingt ihm das Anmuthige weiblicher Jugendgestalten, aber auch hier bleibt er fast nie ohne einen halb sinnlichen, halb sentimentalen Anflug, ohne jene kokette Grazie, welche seiner Zeit eigenthümlich war. Denn im überkünstelten Haarputz, im weichlichen Lächeln, selbst im Schnitt seiner Frauenköpfe erinnert er an jene Modegestalten, welche nach dem Untergang der Reifrockherrschaft in lächerlich engen Gewändern, hochgegürtet und wohlfrisirt, sich ganz aspasisch vorkamen. Zu den reinsten Gebilden weiblicher Anmuth gehören seine Hebe im Museum zu Berlin und seine Psyche in der Residenz zu München. Dagegen sind seine Tänzerinnen etwas zu

bewusst und überzierlich, und der Mangel an Naivetät bezeichnet auch die Polyhymnia, sowie die verschiedenen Venusdarstellungen, in denen ihm die ohnehin schon absichtsvolle mediceische als Muster vorschwebte. Aber selbst solche bereits raffinirte Schöpfungen der Antike stehen an



Fig. 218. Die Grazien von Canova.

Einfachheit über seinen meisten verwandten Werken. Denselben Mangel an Unbefangenheit bemerkt man an den Grazien (Fig. 218), die obendrein als Gruppe wieder rein malerisch gedacht sind. Ihnen entsprechen die drei Musen Aglaia, Thalia und Euphrosyne, welche sich gefallen lassen müssen, an schmachtender Koketterie mit jenen zu wetteifern. Wie völlig



Fig. 219. Mars und Venus von Canova.

übrigens damals die Nachahmung der Antike vorherrschte, und was man an der Antike vor Allem schätzte, erkennt man am besten aus der Marmorstatue von Napoleons Schwester Pauline in der Villa Borghese zu Rom, die „im Kostüm der mediceischen Venus" auf einem Polsterbett ausgestreckt liegt*).

Etwas wohlthuender berühren seine männlichen Idealgestalten. So der Paris in der Glyptothek zu München, und der Hektor im Besitze des Grafen Sommariva. Auch in manche Gruppencomposition geht diese einfachere Empfindung über, wie in die bekannte von Mars und Venus (Fig. 219). Wo dagegen die Aufgabe eine leidenschaftlichere Bewegung verlangt, da verliert Canova sich in übertriebene Muskulatur und in theatralische Affektation. Maassvoll erscheint noch eins seiner frühesten Werke, der den Kentauren bezwingende Theseus, im sog. Theseustempel zu Wien; aber in seinem Perseus tritt schon eine unglückliche Nachahmung des Apoll von Belvedere zu Tage, die um so ungünstiger wirkt, als man dem modernen Werke die gefährliche Ehre erwiesen hat, dicht bei den berühmtesten Antiken im Belvedere des Vaticans aufgestellt zu werden. Wenn man vollends ebendort die beiden Faustkämpfer Kreugas und Damoxenes sieht mit ihrer widerlich übertriebenen Körperbildung, dem gemeinen Ausdruck der Köpfe und der brutalen Rohheit des ganzen Gegenstandes, so wird man gestehen müssen, dass Canova bei allem Verdienst die Plastik doch wieder hart an den Abgrund geführt hat, und dass es anderer Meister bedurfte, um sie vollends zu läutern und zu befreien. Ein wo möglich noch abscheulicheres Werk dieser Gattung ist der rasende Herkules, welcher den Lichas gegen einen Felsen schleudert. Hier entspricht dem Abschreckenden des Stoffes die schwülstige Körperbildung und der ins Grasse gesteigerte Ausdruck.

Denkmäler Canova's.

Gegenüber allen diesen Werken, die selten einen reinen Eindruck gewähren, ist nun aber auf einige grosse Grabdenkmäler hinzuweisen, in welchen Canova zuerst wieder einen ächt plastischen Ton angeschlagen hat. Zunächst in S. Apostoli zu Rom (1782) das Monument Clemens XIV. Ganganelli; oben der sitzende Papst, zu beiden Seiten Unschuld und Mässigkeit. Hier ist, nachdem mit den Grabmälern so lange Zeit hindurch Komödie gespielt wurde, wieder wahrhaft plastische Anordnung, Ernst und Würde. Sodann in S. Peter das Denkmal Clemens VIII. Rezzonico vom Jahre 1792 (Fig. 220) mit der edel empfundenen Gestalt des betenden Papstes und den gewaltigen Löwen als Grabeswächtern. Zwar fehlt

*) Die strenge Wahrheit verlangt indess die Bemerkung, dass die Dame nur zur Hälfte nackend dargestellt ist.

der Figur der Religion, die mit Strahlenkranz und grossem Kreuz dabeisteht, eine ächte innere Erhabenheit, und der schlafende Genius mit um-



Fig. 220. Grabmal Clemens XIII. von Canova. Peterskirche zu Rom.

gestürzter Fackel, ihr gegenüber, fällt etwas ins Weichliche: aber dennoch berührt die ernste Einfachheit, die feierliche Ruhe des Ganzen wohl-

thuend. Im Vergleich mit den theatralischen Monumenten der Barockzeit fühlt man sich hier mit einem Schlage in eine reinere Atmosphäre versetzt. Später (1796—1805) fiel zwar Canova bei dem prachtvollen Grabmal der Erzherzogin Christina, in der Augustinerkirche zu Wien, wieder in die mehr malerische Anordnung zurück und liess eine Scene wie in einem lebenden Bilde sich vor den Augen des Beschauers entfalten; aber wenn dies auch abermals beweist, dass seine plastischen Grundsätze nicht vor unklarem Schwanken gesichert waren, so ist es doch eine ernste, würdevolle Stimmung, die auf dem stillen Trauerzuge lagert. Ausserdem schuf er für S. Croce zu Florenz das Grab Alfieri's, und für S. Maria de' Frari zu Venedig das Denkmal Tizians, welches letztere nach seinem Tode mit leichten Aenderungen dort für ihn selbst errichtet wurde. In seinem Geburtsort Possagno errichtete er kurz vor seinem Tode ein prachtvolles Gotteshaus, für welches er ein kolossales Marmorbild der Religion und eine Pietas arbeitete. Letztere wurde nach seinem Modell in Marmor ausgeführt.

Andere gleichzeitige Meister.

Gleichzeitig mit Canova machten in Rom mehrere begabte Bildhauer ebenso eifrig ihre Studien nach der Antike, deren einfache Schönheit jeder nach Kräften sich anzueignen bemüht war. Aber nicht bloss die eigene Individualität, sondern auch die nationalen Verschiedenheiten sprachen mit und bestimmten die grössere oder geringere Tiefe ihres Eindringens. Denn fast jedes Volk sandte in diesem grossen Wettkampf seinen Vertreter, durch den es sich bei dieser Neubelebung der Bildnerei betheiligte. Von den Franzosen war es *Antoine Denis Chaudet* (1763—1810), der in strenger Hingabe an die Gesetze der antiken Plastik sich einen Styl bildete, dessen Reinheit freilich etwas von dem kühlen Hauche spüren lässt, welcher sämmtlichen klassizistischen Bestrebungen der Franzosen anhaftet. In dieser Richtung schuf er für die Säulenhalle des Pantheons zu Paris das Relief eines sterbenden Kriegers, der vom Genius des Ruhmes in den Armen aufgefangen wird. Seine Statue des Cincinnatus, für den Saal des Senats gearbeitet, ist vollkommen schlicht und edel, und das ebenfalls antik aufgefasste Marmorstandbild Napoleons, jetzt im Museum zu Berlin, gehört zu den würdevollsten Darstellungen dieser Art.

Chaudet.

Dannecker.

Unter den Deutschen gebührt *Johann Heinrich Dannecker* aus Stuttgart (1758—1841) das Verdienst, die Schönheit der Antike mit edler Innigkeit aufgefasst und in anmuthigen Werken rein ausgesprochen zu haben. So in der reizenden Psyche im Schlosse Rosenstein bei Stuttgart, vor Allem aber in der berühmten Ariadne, die in weicher Ruhe auf dem breiten Rücken eines Panthers hingegossen liegt, im Bethmann'schen Hause zu Frankfurt. Ein hohes, lautres Naturgefühl spricht sich in

seinen Bildnissen aus, von denen nur die lebensgrosse allbekannte Büste Schillers und die Kolossalbüste desselben erwähnt werden mag. Endlich wagte Dannecker auch den Versuch, eine Idealgestalt Christi (für die Kaiserin von Russland) zu schaffen, die er später für das Grabmal des Fürsten von Thurn und Taxis in der Klosterkirche zu Neresheim in Schwaben nochmals ausprägte.

Sergell. Etwas früher noch hatte der schwedische Bildhauer *Johann Tobias Sergell* (1736 — 1813) sich in Rom dem Studium der Antike zugewendet, dem er in Werken wie Amor und Psyche, Mars und Venus, der liegende Faun und Diomedes mit dem geraubten Palladium, sämmtlich im Museum zu Stockholm, einen Ausdruck gab. Sein Nachfolger und Schüler *Johann Nikolaus Byström* (geb. 1783) verfolgte mit grosser Begabung diese Richtung und wandte sich vorzüglich Darstellungen weiblicher Anmuth und bacchantischer Lebenslust zu. Sein trunkener Amor, seine berauschtliegende Bacchantin, eine ins Bad steigende Venus, eine Tänzerin und manche ähnliche Arbeiten werden höchlich gepriesen. Auch *Fogelberg* hat sich mit seinem Paris, seinem Merkur als Argustödter dem antiken Stoffkreise zugewandt, zugleich aber in einer Statue des Odin den Versuch gemacht, eine Gestalt der nordischen Mythologie plastisch zu versinnlichen.

Byström.

Fogelberg.

Auch England tritt nun mit einem bedeutenden Plastiker selbstschaffend in die Entwicklung der Bildnerei. *John Flaxman* (1755 — 1826) gehört zu denen, welche am frühesten und am reinsten die Anschauungen der antiken Welt zu neuem Leben erweckt haben. Namentlich darf man ihn als den ersten Wiederhersteller des griechischen Reliefstyls bezeichnen, den er hauptsächlich durch das Studium der Vasenbilder sich zu eigen machte. In diesem Sinne sind seine berühmten Umrisse zum Homer, später die ähnlichen Compositionen zu Aeschylos und Dante durchgeführt: Werke von klassischer Lauterkeit und meistens von einer ungesuchten Anmuth. Auch seine Reliefdarstellung des Achillesschildes, nach den Worten der Ilias, der dann mehrmals in vergoldetem Silber nachgebildet wurde, athmet denselben Geist antiker Kunst. Indess darf nicht geläugnet werden, dass manche unter diesen Compositionen durch zu flüchtige Ausführung wieder ins Leere und Allgemeine fallen und selbst nicht frei von Manier sind. In England schuf der Meister dann in edlem Styl und würdevoller Anordnung eine Reihe von Grabdenkmälern, von denen das des Lord Mansfield in Westminster, das der Gemalin von Sir Francis Baring und die Monumente der Admirale Howe und Nelson in S. Paul zu London hervorzuheben sind. In seinen letzten Lebensjahren versuchte Flaxman sich im christlichen Stoffgebiet. —

Flaxman.

Thorwaldsen.

Neben allen diesen Meistern wuchs aber ein jüngerer heran, der sie sämmtlich überflügeln und mit genialer Schöpferkraft Das zur Vollendung bringen sollte, was Jene angestrebt und theilweise erreicht hatten. In dem Dänen *Bertel Thorwaldsen* (1770—1844), den man wie Schinkel einen nachgebornen Griechen nennen darf, schien das Alterthum zu neuer



Fig. 221. Ganymed, vom Adler emporgetragen. Von Thorwaldsen.

Blüthe wieder auferstanden zu sein*). Denn in seinem langen Leben schuf er mit unerschöpflicher Phantasiefülle eine unabsehbare Reihe von Werken, in welchen der sittliche Adel und die keusche Anmuth der besten

*) Thorwaldsens Leben, von *J. M. Thiele.* 3 Theile. Deutsche Ausg. Leipzig 1856. Dazu desselben Verf. Umrisse nach des Meisters Werken.

hellenischen Zeit noch einmal auflebte. Als er 1797 nach Rom kam, stand dort Canova's Gestirn in seinem Zenith: aber schon 1803 angesichts der ersten grösseren Schöpfung Thorwaldsens, des Jason, dessen erstes Modell er zertrümmert hatte, um ein schöneres an die Stelle zu setzen, gestand der neidlose Canova selbst ein, hier sei „un stile nuovo e grandioso“. Der edle Italiener mochte schon damals ahnen, dass einem Grösseren die Herrschaft der Plastik zufallen werde. In einer Reihe herrlicher Reliefs, von denen ich Achill und Brisëis, Achill und Priamus, den vom Adler emporgetragenen Ganymed (Fig. 221), den in neun Tagen vollendeten Tanz der Musen, Sommer und Herbst, Tag und Nacht unter unzähligen anderen nur beispielsweise herausgreife, entzückte Thorwaldsen die Welt durch eine Klarheit, eine strenge Einfachheit und vollendete Formschönheit, welche seit den Zeiten der Griechen im Reliefstyl nicht mehr erblickt worden war. Seitdem darf man sagen, sind die einzig wahren Gesetze dieser Gattung wieder als Richtschnur für die Kunst hingestellt. In welcher Weise Thorwaldsen der Antike zu folgen und doch dabei neu und reich an eigenen Ideen zu sein wusste, bewies er besonders in dem Alexanderzuge (Fig. 222 bis 225), den er zunächst 1811 im Auftrag Napoleons für den Quirinal in Gips, nachmals für die Villa des Grafen Sommariva am Comer See in Marmor ausführte. Wiederholt wurde das Werk dann für die Christiansburg zu Kopenhagen.

Reliefs.

Statuen.

Von den zahlreichen Statuen und Gruppen der idealen Gattung mögen ebenfalls nur beispielsweise einige wenige hervorgehoben werden. Thorwaldsen hat auch in diesen Werken den Grundakkord griechischer Plastik wieder angeschlagen: stille Einfalt und Ruhe. Das Leidenschaftliche, Enthusiastische liegt ihm fern: milde Würde und keusche Anmuth sind das Lebenselement seiner Kunst. In unbefangenem Selbstgenügen wie antike Götterbilder stehen auch seine Gestalten da. Sie lächeln nur in sich hinein, als Ausdruck innerer Heiterkeit und Klarheit. Seit Michelangelo sind es zum ersten Male wieder Wesen, die um ihrer selbst willen, nicht des Beschauers wegen existiren. Freilich fehlt ihnen jene dämonische Macht, jene tragische Hoheit, die den Gebilden des grossen Florentiners innewohnt. Sie sind nicht wie jene aus Sturmeswogen eines leidenschaftlichen Gemüthes, sondern aus dem klaren Spiegel einer gelassenen Seele geboren. Aber eben desshalb theilen sie uns einen schönen Widerhall der eigenen heiteren Ruhe mit. Meist sind es jugendliche Göttergestalten, welche er gebildet hat: Venus, Merkur, Mars, Ganymed, Amor, Psyche, Hebe, Apollo. In diesen anmuthigen Wesen verkörpert er eine Schönheit, deren edler Formenreiz auf dem tiefen Grunde eines ethischen Gefühlsinhaltes ruht. In ächt antikem Geiste sind dann andere Bildwerke geschaf-

Fig. 222 bis 225. Vom Alexanderzug Thorwaldsens.



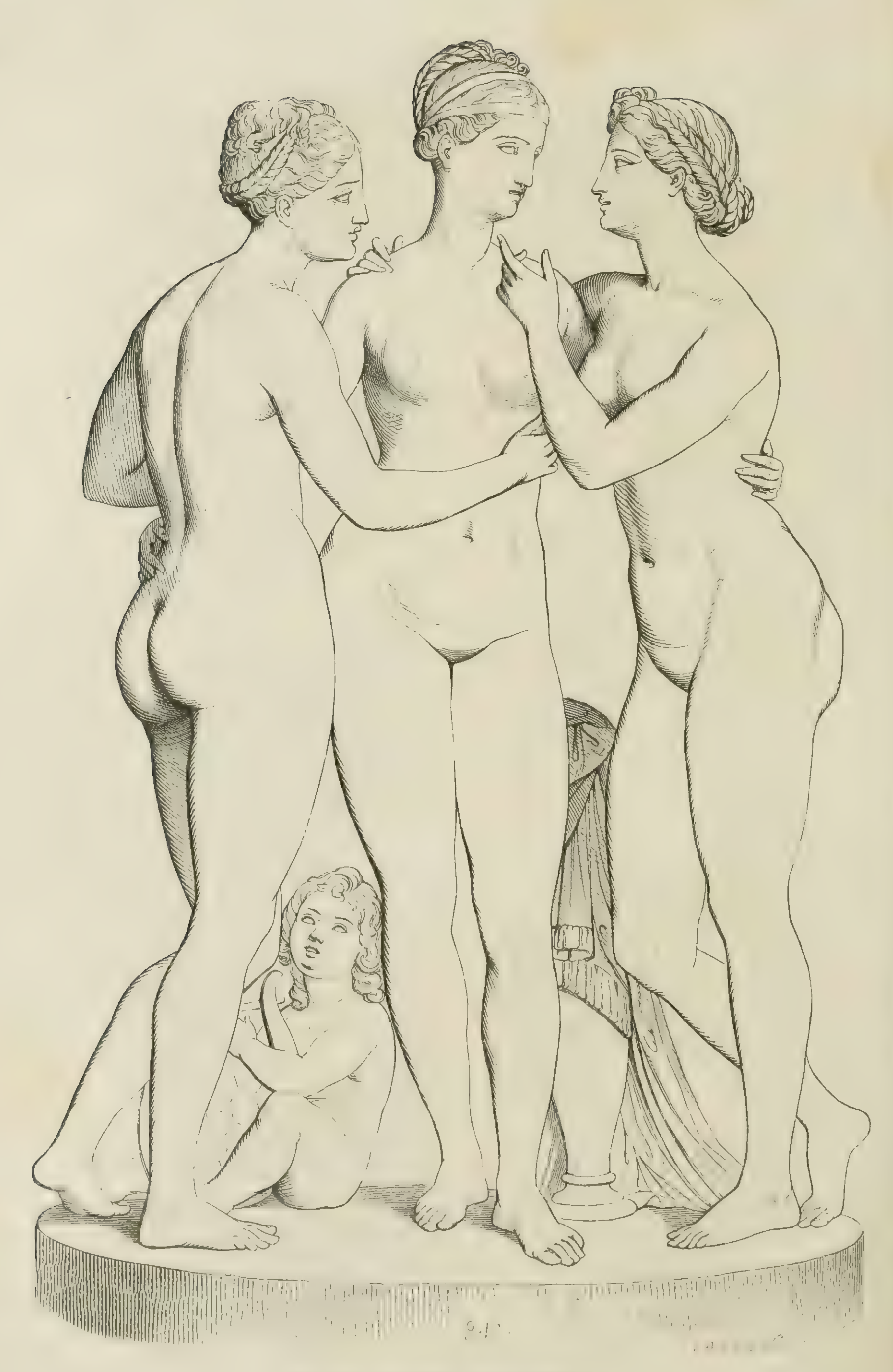


Fig. 226. Die Grazien von Thorwaldsen.

fen, wie die schöne Statue des Hirtenknaben und die herrlich empfundene der Hoffnung.

Gruppen.

Sind diese Einzelgestalten Muster ächt plastischer Bildung, so tritt das Gesetz plastischer Abgeschlossenheit noch unverkennbarer bei seinen Gruppen hervor. Will man den Fortschritt Thorwaldsens über Canova in klarem Bilde sehen, seinen höheren Formenadel, die Reinheit der Empfindung, das Absichtslose, in sich selbst Ruhende seiner Werke schätzen, so muss man seine Grazien (Fig. 226) mit jenen von Canova vergleichen. Jedes weitere Wort der Erklärung wäre hier überflüssig. Von anderen Gruppen hebe ich nur noch hervor: Bacchus und Ariadne, Mars und Venus, Amor und Psyche und die köstlich aufgebaute des Ganymed, welcher dem Adler des Zeus zu trinken giebt (Fig. 227).



Fig. 227. Ganymed und der Adler von Thorwaldsen

Grabmäler.

Neben solchen Werken einer rein idealen Gattung schuf Thorwaldsen eine Reihe von Grabdenkmälern für Italien, England und Deutschland, von denen die wichtigsten hier kurz zu nennen sind. Vor Allem das einfach würdevolle Grabmal Papst Pius VII. in S. Peter zu Rom (1824—30) mit der sitzenden Gestalt des Papstes, den edlen Figuren der Weisheit und Klugheit und den Genien der Zeit und der Geschichte. An dem 1830 vollendeten Monument des Herzogs Eugen von Leuchtenberg, in der Michaelskirche zu München, ist der Fürst dargestellt, wie er an der Pforte des Grabes die Zeichen der Hoheit niederlegt und der Muse der Geschichte

den Kranz überreicht, den er von seinem Haupte genommen. So rein das Werk in den Formen und der Empfindung ist, streift es doch wieder an jene scenischen Compositionen der früheren Zeit.

Denkmäler.

Von Standbildern und Denkmälern sind erwähnenswerth der ergreifend einfache sterbende Löwe, als Sinnbild der Treue bis in den Tod, an dem berühmten Denkmal zu Luzern (1821), die eherne Reiterstatue Kurfürst Maximilians I. zu München, das Marmorbild des unglücklichen Konradin, welches der jetzige König Max von Baiern in S. Maria del Carmine zu Neapel nach Thorwaldsens Entwurf errichten liess; ferner das Standbild Gutenbergs zu Mainz und das Schillerdenkmal zu Stuttgart, sämmtlich zwischen 1832—39 ausgeführt. Bei diesen Werken, so viel Edles und zum Theil Gelungenes sie auch aufweisen, fühlt man jedoch, dass Thorwaldsens Genius zu ausschliesslich dem Idealgebiete angehörte, um die scharf ausgeprägte Gestalt geschichtlicher Individuen in charakteristischer Bestimmtheit wiederzugeben.

Christliches.

In seiner späteren Lebenszeit wandte sich Thorwaldsen ähnlich wie Dannecker und Flaxman dem christlichen Stoffgebiete zu und schuf seit den zwanziger Jahren einen Kreis biblischer Gestalten, der wie eine zweite Welt jenen Werken klassisch-antiker Anschauung gegenüber tritt. Kein Gebäude neuerer Zeiten hat einen Schmuck aufzuweisen wie die Frauenkirche zu Kopenhagen, deren gesammte plastische Ausstattung von Thorwaldsen hergestellt wurde. Im Giebelfelde sieht man Johannes den Täufer in der Wüste predigend, in der Vorhalle einen grossen Fries mit dem Einzug Christi in Jerusalem, sodann in der Kirche noch eine Anzahl Reliefs aus dem Leben Christi, seine Taufe und die Einsetzung des Abendmahls, die Standbilder der zwölf Apostel und in der Altarnische die kolossale Christusstatue, zu der er sechs Modelle gemacht, da ihm keines der ersten fünf genügte. Ferner gehört zu dieser unvergleichlichen Ausstattung der schöne Engel, der das Taufbecken hält, und in der Altarnische eine umfangreiche Friesdarstellung des Zuges Christi nach Golgatha, die man an Ausdehnung und Bedeutung dem Fries des Alexanderzuges gegenüberstellen kann. In diesen Werken, besonders in der edlen Christusgestalt hat antike Formschönheit mit christlichem Inhalt von Neuem ein inniges Bündniss geschlossen.

Die Fruchtbarkeit Thorwaldsens war so gross, dass sein Lebensbeschreiber die Anzahl seiner einzelnen Werke auf mehr als 560 angiebt. So skizzenhaft die Andeutung ist, auf die ich mich hier beschränken muss, so erhellt doch auch daraus zur Genüge, welch durchgreifenden Einfluss der grosse Meister auf die Entwicklung der modernen Bildnerei gewonnen hat. In wahrhafter Neubelebung antiken Schönheitssinnes bildet er mit

Göthe dem Dichter und Schinkel dem Architekten eine Dreizahl, welche dem gesammten Reiche der Kunst neue Gesetze erobert hat.

Diese Wiederherstellung einer ächten Idealkunst sollte aber auch für jene andre Seite des bildnerischen Schaffens von grösster Bedeutung werden, welche sich mehr der Darstellung des geschichtlich und individuell bedingten Lebens widmete. In den letzten Zeiten der absterbenden Zopfkunst hatte man den Bildnissen, namentlich bei öffentlichen Denkmalen, eine falsche, hohle, aus Affektation hervorgegangene Idealität gegeben. Statt zu idealisiren war man dadurch schliesslich in unfreiwilliges Karikiren gerathen. Gegen diese Manier bedurfte es eines Zurückgehens auf die einfache Wahrheit der Natur. Schon im 15. Jahrhundert hatte der deutsche Kunstgeist die ihm innerlich vorzugsweise zusagende Auffassung des individuellen Lebens in seiner ganzen Schärfe mit grossem Erfolge zur Herrschaft gebracht, ja sogar auf Gegenstände eines ewig gültigen idealen Gehaltes angewendet. Jetzt galt es diese alte längst verschüttete Bahn wieder zu eröffnen und durch tiefes Eingehen auf das Charaktervolle der individuellen Erscheinungen auch diese Seite des plastischen Schaffens neu zu beleben.

Schadow.

Das Verdienst, diesen Weg mit Entschiedenheit eingeschlagen zu haben, gebührt dem Berliner *Johann Gottfried Schadow* (1764—1850). Schon sein Lehrer *Johann Tassaert* (1729—88), der letzte Ausläufer jener Kette von niederländischen Künstlern, die in Berlin thätig waren, hatte in den Standbildern der Generale Seidlitz und Keith auf dem Wilhelmsplatze sich der Anwendung des Zeitkostüms zugeneigt, aber noch nicht ganz unbefangen darin bewegt. Schadow's Werke geben nun in anspruchsloser Schlichtheit den vollen Eindruck des Lebens, der individuellen Wahrheit. So mit liebenswürdiger Frische die Marmorstandbilder des Generals Ziethen und des Fürsten Leopold von Dessau, bisher gleich denen seines Meisters auf dem Wilhelmsplatz in Berlin aufgestellt, jetzt durch bronzene Nachbildungen verdrängt*). So ferner das Denkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche daselbst, und das Standbild Friedrichs des Grossen auf dem Theaterplatze zu Stettin. An dem Lutherdenkmal auf dem Markt zu Wittenberg vermisst man den vollen Ausdruck der geistigen Energie des grossen Reformators; an dem Blücherbilde zu Rostock musste Schadow sich wider Willen idealistischen Ansprüchen fügen.

---

*) Die Art, wie bei dieser Umgestaltung verfahren wurde, beweist wenig Respekt vor den Kunstdenkmalen. Dem Vernehmen nach sind die Originale in den Hof des Kadettenhauses versetzt worden. Es scheint demnach, dass dort die atmosphärischen Einflüsse minder schädlich sind als auf dem Wilhelmsplatze.

Berliner Schule.

Die weitere Entwicklung dieser Richtung ist nirgends mit so schönem Erfolge gefördert worden wie in der Berliner Schule. Zwar fehlt es auch hier nicht an Solchen, die vorzüglich in antikisirender Anschauung wurzelten, wie *Friedrich Tieck* (1776 — 1851), der die plastische Ausschmückung des von Schinkel erbauten Schauspielhauses schuf; allein der Schwerpunkt der dortigen Leistungen ruht auf der durch Schadow neubegründeten Auffassung. Der vorzüglichste Nachfolger desselben war *Christian Rauch* (1777 — 1857), der in seinem langen thätigen Leben durch Lehre und Beispiel dieser Richtung den Sieg verschafft hat*). Er vermochte dies aber nur dadurch, dass er die zeitlich und individuell bedingte Form geschichtlicher Erscheinungen in ganzer Bestimmtheit gelten liess, aber die Schärfen und Härten, zu welchen eine solche Darstellungsweise in ihrer Einseitigkeit führen muss, durch einen Hauch antiken Schönheitsgefühls milderte. Diese vermittelnde Stellung erkennt man schon in einem seiner frühesten Werke, dem 1813 vollendeten Marmorbild der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, dem an Adel der Empfindung und Schönheit der Durchführung wenig moderne Werke gleichkommen (Fig. 228). Eine vereinfachte Wiederholung, bei welcher der Ernst des Grabdenkmals etwas stärker zur Geltung gebracht ist, schuf der Meister für Potsdam; später dann, noch schlichter und grossartiger, das Denkmal der Königin von Hannover für das Mausoleum zu Herrnhausen. Auch bei anderen Aufgaben, wo die Schwierigkeiten des modernen Kostüms zu überwinden waren, wie bei den Marmorstandbildern der Generale Scharnhorst und Bülow (1815—22), neben der Hauptwache in Berlin, verbindet sich eine wahrhaft monumentale Auffassung von strengem Adel mit einem unübertrefflich schlichten und feinen Natursinn. In den Reliefs des Postamente sind mit wenigen sinnbildlichen Gestalten von klassischer Reinheit die gedanklichen Bezüge der Aufgabe ausgesprochen. Zu gleicher Zeit (1820) entstand das Erzbild Blüchers für den Blücherplatz zu Breslau, das den „Marschall Vorwärts" in kühn vorstürmender Bewegung darstellt. Es ist das einzige von Rauchs Werken, welches, durch eine Zeichnung Schadows veranlasst, statt der plastischen Geschlossenheit ein mehr malerisch bewegtes Momentbild zur Erscheinung bringt. Mehr in seiner eigensten Weise gab der Meister ein Bild des Helden in dem für den Opernplatz zu Berlin ausgeführten Erzdenkmal (1826), das bei strenger plastischer Fassung das Kühne, Kampfbereite des Greisenjünglings mächtig hervorhebt. In den reichen Reliefcompositionen des

Tieck.

Rauch.

*) Eine treffliche Charakteristik des künstlerischen Entwicklungsganges dieses Meisters gab *F. Kugler* im Deutschen Kunstblatt 1858.



Fig. 228. Denkmal der Königin Luise, von Rauch. Charlottenburg.

Postamentes sieht man theils schlicht im Zeitkostüm behandelte historische Momente, theils mehr sinnbildliche Darstellungen, welche jedoch nicht zu völlig harmonischer Wechselbeziehung durchgedrungen sind.

Aus dem Jahre 1826 datirt dann das eherne Denkmal August Hermann Francke's zu Halle. Es bestehtaus einer Gruppe, deren Mittelpunkt jener edle Mann, der Stifter des berühmten Waisenhauses, bildet (Fig. 229). In ächt plastischer Klarheit ist sein Verhältniss zur Jugendwelt durch zwei naiv und innig empfundene Kinder ausgedrückt, welche ihn umgeben. Von ähnlichem Adel ist die Gruppe der beiden ersten christlichen Polenfürsten im Dom zu Posen. Daran schliessen sich ferner das würdevolle Standbild Albrecht Dürers zu Nürnberg und das reich und edel durchgeführte Monument des Königs Maximilian I. zu München. Sodann fällt in die Epoche von 1839 — 1851 das grossartige Friedrichs-Denkmal zu Berlin, eins der bedeutsamsten und originellsten Bildwerke der modernen Zeiten, unerschöpflich reich an trefflichen Einzelzügen, meisterlich in der Charakteristik der verschiedensten Gestalten wie in der liebevollen Durchführung bis ins Kleinste. Der Aufbau des pyramidal ansteigenden Werkes, welches die kolossale Reiterstatue des grossen Königs krönt, ist von wirkungsvoller Kühnheit; die Hauptfigur voll markig individuellen Lebens. Indess thut das Ganze einen starken Schritt ins Malerische, und die von der Freigestalt bis zum Flachrelief abgestuften Gruppen der vier Hauptseiten des Postaments nähern sich, wenn auch auf dem Wege klassisch feiner Detailbildung, jenen malerischen Compositionen des Mittelalters. Aber bewundernswürdig bleibt die jugendlich rüstige Kraft des greisen Meisters, der in diesem Riesenwerke mit so lebendigen Zügen ein ächt volksthümliches Denkmal des grossen Königs geschaffen hat. Ein vorübergehendes Nachlassen seiner Kraft ist nur in den beiden Erzbildern der Generale York und Gneisenau (1855) zu spüren; doch lagen die Hindernisse einer ganz freien Lösung der Aufgabe wohl in der Bedingung, beide Werke in der Nähe des Blücherdenkmals aufzustellen und mit diesem in Beziehung zu setzen *). Denn in den letzten Standbildern aus dem hohen Greisenalter des Meisters, dem Kant für Königsberg und dem Landwirth Thaer für Berlin, erhebt sich noch einmal die Auffassung des Individuellen zu energischer Geistesfrische und lebensvoller Naturwahrheit.

*) Dem Vernehmen nach beabsichtigt man in Berlin die einzelnen Feldherrnstandbilder Rauchs von ihren Stellen zu entfernen, um sie um das neu zu errichtende Denkmal Friedrich Wilhelm III. zu gruppiren, und also aus Monumenten „Mobilien" zu machen.



Fig. 229. Denkmal des Aug. Herm. Franke zu Halle.

Neben diesen Denkmälern, in welchen die Erscheinung des Individuellen zu historischer Würde und zum Gepräge der Unvergänglichkeit erhoben ist, schuf Rauch auf idealem Gebiet einige Werke von klassischer Vollendung. Namentlich sind es die sechs marmornen Viktorien für die Walhalla (1833—42), in denen das Wesen der siegverleihenden Gottheiten zu individuell abgestuftem Ausdruck einer allgemein menschlichen Empfindung entwickelt ist. Aus seinen letzten Jahren datirt dann die nach seinem Modell ausgeführte Marmorgruppe des von Aaron und Hur im Gebet unterstützten Moses. Plastisch in unübertrefflicher Schönheit des Linienzuges aufgebaut, hat sie in den Formen doch etwas zu Allgemeines, das sich sonst nirgends in den Idealwerken Rauchs findet. Der Grund liegt wohl in dem durchaus Unplastischen des Gegenstandes, dessen Bedeutung nur in einem Relief, oder besser noch in einem Gemälde zur Darstellung kommen kann. Durch seine Isolirung hat das Werk etwas erkältend Tendenziöses bekommen und man fühlt, dass die Aufgabe dem Meister aufgedrungen wurde, um die Idee des vom Priester und vom Soldaten unterstützten Herrscherthumes zur Erscheinung zu bringen. Damit hat denn die Sculptur sich, wie sie eben konnte, abgefunden, und wenigstens ein Meisterstück plastischer Linienführung geschaffen.

Wenn ich schliesslich noch erwähne, dass Rauch ausser diesen grossen Werken unzählige Bildnissdarstellungen, namentlich Marmorbüsten von höchster Vortrefflichkeit geschaffen hat, in denen die geistvolle Auffassung des Individuellen sich durch eine musterhafte Vollendung der technischen Behandlung zu erkennen giebt, so ist ein immerhin dürftiger Umriss seines Wirkens gegeben. Man erkennt daraus, dass Rauch, sehr verschieden von Thorwaldsen, nicht in überströmender Phantasie eine Fülle idealer Anschauungen zu verkörpern suchte, sondern dass er fast ausschliesslich von einer gegebenen Persönlichkeit ausging, diese aber mit treuester Hingabe an ihre ganze individuelle Erscheinung zu einem Adel des Styls, zu einer historischen Bedeutsamkeit erhob, welche selbst in Gestalten vom schärfsten Realismus den idealen Gehalt und eine monumentale Wirkung zur Geltung brachte. Dies liebevolle Eingehen, dies sorgsame Durchbilden gab aber der Berliner Schule jene gediegene Grundlage, auf welcher sie sich zu so bedeutenden Resultaten entwickelt hat. Als wichtig und bezeichnend muss ausserdem hervorgehoben werden, dass Rauch sich dem christlichen Ideenkreise in seinen Schöpfungen fern gehalten und ebensowenig der romantischen Auffassung Zugeständnisse gemacht hat.

Rauchs Schule. Drake.

Von den Nachfolgern und Schülern Rauchs ist zunächst als einer der tüchtigsten und thätigsten *Friedrich Drake* hervorzuheben. Allbekannt

ist das schlicht anspruchslose Standbild Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten mit dem reizend naiven Reliefries des Postamentes. Für die Schlossbrücke schuf er eine der Marmorgruppen, durch markiges Leben und schönen plastischen Fluss der Linien ausgezeichnet. Das Standbild Friedrichs des Weisen für den Markt zu Jena ist von ächt monumentaler Haltung. Naiv erfunden und trefflich durchgeführt sind die Reliefs für das Beuthdenkmal zu Berlin. — Grossen Reichthum der Erfindung hat *Schievelbein* an seinen Friescompositionen im neuen Museum daselbst bewiesen. Von ihm ist auch eine der Marmorgruppen der Schlossbrücke. Eine andre durch schwungvolle Bewegung ausgezeichnete Gruppe auf jener prächtigen Brücke rührt von *Bläser*; wieder eine andre von *Albert Wolf*, der auch für Hannover das Reiterbild Ernst August's geliefert hat. Etwas ins Weichliche fällt mit seiner Schlossbrücken-Gruppe *Wichmann*, der übrigens durch fein aufgefasste Bildnissdarstellungen sich auszeichnete. *Wredow* dagegen ist mehr einer klassizistischen Richtung zugethan, von welcher er in seinem Ganymed ein vorzüglich edles, in seiner Schlossbrückengruppe ein wenig erfreuliches Beispiel gegeben hat. Der sehr talentvolle *Kalide* weiss leider nicht Maass zu halten und verirrt sich ins gewaltsam Ueppige und Unschöne. Dagegen gehört *A. Fischer* zu den in maassvollem, durchgebildetem Styl mit Erfolg sich dem Meister anschliessenden Künstlern. Endlich ist *Haagen* nicht zu vergessen, der in langjähriger Arbeit bei der Ausführung der späteren Werke Rauchs beschäftigt war und das Thaer-Denkmal mit frisch empfundenen Reliefs geschmückt hat. *Heidel* dagegen schliesst sich in seinen Werken wohl dem Gesammtstreben der Schule an, ohne indess aus derselben hervorgegangen zu sein. — Unter dem jüngeren Nachwuchs hat neuerdings *Reinhold Begas* durch seinen schwungvollen Entwurf zum Schillerdenkmal, sowie durch mehrere fein empfundene Werke der Genreplastik die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. — Als treffliche Thierbildner sind *W. Wolf* und *A. Kiss* zu nennen, letzterer durch seine Amazonengruppe allgemein bekannt. In Reiterbildern gelingt es ihm besser, das natürliche Leben des Thieres als den geistigen Ausdruck des Menschen vollgültig auszuprägen. Die grosse Gruppe des h. Georg mit dem Lindwurm zeigt bei ungeschickter Composition einen hässlich übertriebenen Naturalismus.

Schievelbein.

Bläser u. A.

Vor Allen aber ragt *Ernst Rietschel* (1804—1860) durch Tiefe der Auffassung, Feinheit der Empfindung, Vielseitigkeit der Schöpferkraft hervor. Er arbeitete zuerst unter Rauch in München am Maximiliansmonument, ging dann nach Italien und schuf, von dort zurückgekehrt, erst 27jährig die sitzende Erzgestalt des Königs Friedrich August von Sachsen für den Zwingerhof zu Dresden. Seitdem dort ansässig, brachte er in

Ernst Rietschel.

einer Reihe von Jahren, von Kränklichkeit vielfach gebeugt, eine Anzahl von Schöpfungen hervor, in denen geistige Frische, Zartheit der Empfindung und Adel der Form sich vermälen. Dem idealen Gebiet gehören die trefflichen Compositionen für die Giebelfelder des Theaters in Dresden und des Opernhauses in Berlin an, in denen Gegenstände der antiken Mythe lebensvoll geschildert sind. Auch kleinere Darstellungen solcher Art, wie die Reliefs der vier Tageszeiten und der von Amor gebändigte, sowie der mit Amor durchgehende Panther sind von hinreissender Naivetät und voll Anmuth. Idealen Gehaltes sind ferner die zahlreichen nach seinen Entwürfen ausgeführten Reliefs am Museum zu Dresden, während die für dasselbe gearbeiteten Statuen grosser Künstler, wie früher schon die Dichterstatuen für das Theater, einen eben so rein entwickelten Sinn für die Auffassung des Individuellen bekunden.

Letztere sollte dann in einer Reihe öffentlicher Standbilder zu monumentaler Geltung kommen. Das erste war das einfach würdige Denkmal Thaers in Leipzig. Bedeutender aber ist die berühmte Erzstatue Lessings in Braunschweig (Fig. 230). In dem scharfen Betonen des Besonderen, durch die Zeit und Individualität Bedingten ging er noch einen Schritt über das von Rauch Gegebene hinaus und führte einen stärkeren Grad von Realismus in die Monumentalplastik ein, wusste denselben jedoch durch geistvoll energische Charakteristik, durch tiefe Auffassung und Wiedergabe der ganzen Persönlichkeit zu adeln. Sein Göthe-Schiller-Denkmal für Weimar giebt in diesem Sinn eine mustergültige Darstellung jedes Einzelnen der beiden Dichter, in welcher man gleichsam den plastischen Widerhall ihres eigensten Wesens empfindet: allein durch das (gegebene) sinnbildliche Motiv des Kranzes, welches eine Handlung in die Gruppe bringt, die ein- für allemal beim ersten Eindruck nicht von schlagender Klarheit ist, musste die Gesammtwirkung nothwendig leiden. Es folgte dann das treffliche Denkmal für Karl Maria von Weber in Dresden, wo die schwierige Aufgabe, das Wesen eines Tondichters plastisch auszusprechen, bewundernswürdig einfach und fein gelöst ist. Endlich das Lutherdenkmal für Worms, ein in der ganzen Anlage höchst grossartiges Werk, für welches Rietschel selbst noch kurz vor seinem Tode des Luther-Standbild (Fig. 231) im Modell vollendet hat Der Reformator ist in seiner kühnen Wahrhaftigkeit, seinem felsenfesten Gottvertrauen so einfach gross, so ergreifend und vollwichtig monumental hingestellt, dass er dem Bilde des anderen Befreiers, Lessing, mindestens ebenbürtig zur Seite tritt. In beiden Werken hat die Plastik das höchste Ziel dieser Gattung erreicht: sie hat die geistigen und sittlichen Ideale des

Volkes in den Gestalten seiner edelsten Vertreter zu unvergänglicher Bedeutung in monumentale Form gebracht.


Fig. 230. Lessingstatue. Braunschweig.


Fig. 231. Lutherstatue. Worms.

Endlich hat auch der tief religiöse Sinn des Meisters in einer herrlichen plastischen Schöpfung, der Marmorgruppe der Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes, welche für die Friedenskirche in Sanssouci ausgeführt wurde, einen nicht minder schönen, ergreifenden Ausdruck gefunden.

Unter Ritschel's Schülern ist *A. Wittig* wegen seiner herrlichen Hagargruppe hervorzuheben. Ausserdem *Ad. Donndorf* und *Gust. Kietz*, welchen die Vollendung des Lutherdenkmals übertragen ist.

Hähnel

Neben Rietschel hat *Ernst Hähnel* zu Dresden eine Reihe von plastischen Schöpfungen hervorgebracht, in denen ein selbständiges Zurückgehen auf die Antike durch eine schwungvoll erregte Phantasie zum Ausdruck kommt. So in dem stürmisch bewegten bacchantischen Fries an der Attika des Theaters; so auch in den nach seinen Entwürfen ausgeführten zahlreichen Reliefs des Museums, in dessen plastische Ausschmükkung er sich mit Rietschel getheilt hat. In den für dasselbe Gebäude gearbeiteten Statuen von Künstlern, von denen ich nur Rafael und Michelangelo nenne, hat er in stylvoller Wiedergabe des individuellen Lebens nicht minder Anziehendes erreicht. Aus früherer Zeit (1845) datirt das kräftig aufgefasste Denkmal Beethovens in Bonn, mit geistvoll componirten Reliefs; sodann das Standbild Karls IV. zu Prag, an dessen Postament die fein charakterisirten Gestalten der vier Fakultäten.

Schwanthaler.

Eine wesentlich abweichende Richtung schlug in München *Ludwig Schwanthaler* ein (1802—1848). Er ging, angeregt durch wiederholten Studienaufenthalt in Rom, von antiken Anschauungen aus, wie sie dort durch Thorwaldsen erneuert worden waren. In dieser Richtung schuf er die innere plastische Ausstattung der Glyptothek, deren edle Reliefwerke bei hoher Anmuth des Styls, von trefflichem Compositionstalente zeugen. Auch für den neuen Königsbau hatte er die bildnerische Dekoration zu liefern, die zum Theil in verwandtem Anschauungskreise sich bewegt, zum Theil aber, in dem 266 Fuss langen Fries der Kreuzzüge, (für den Saalbau entworfen) zu einer Verschmelzung antiken Formgefühls mit romantischem Inhalt übergeht. Eine überströmende Phantasie, eine seltene Unerschöpflichkeit der Erfindung quillt in diesen Werken und beweist, welch' fliessende Leichtigkeit des Schaffens dem Meister eigen war. An Fülle der schöpferischen Kraft steht er vielleicht unter allen modernen Bildhauern als der erste da. Aber die Hinfälligkeit eines kränklichen Körpers, und wohl auch die Schnelligkeit, mit welcher König Ludwig seine Münchener Schöpfungen betrieb, liessen Schwanthaler in den meisten Fällen nicht zu einer reinen Durchbildung der Gestalten kommen, so dass vielen seiner Arbeiten, bei geistreicher Lebendigkeit des Entwurfes, doch die wahrhaft lebensvolle Ausprägung fehlt, und mehr eine flüchtig dekorative Wirkung hervorgebracht wird.

Für die Walhalla schuf Schwanthaler die Marmorgruppen der beiden Giebelfelder, das eine, nach Rauchs Entwurf, die zweite Befreiung Germania's, das andere die Hermannsschlacht darstellend: letztere bei trefflichen und ergreifenden Einzelzügen doch ohne zwingende Gewalt im Gesammteindruck.

Sodann hat Schwanthaler eine Anzahl von grossen, zum Theil kolossalen Erzdenkmälern geschaffen. Unter diesen steht das 54 Fuss hohe Idealbild der Bavaria vor der Ruhmeshalle als ein im Ganzen ächt monumental gedachtes und zu entsprechender Wirkung durchgebildetes Werk da. Wenn eine volle Individualisirung dabei nicht gelang, so lag das hauptsächlich an der eigenthümlichen Aufgabe, die etwas durchaus Abstraktes hat. Unter den übrigen Werken sind ihm die Gestalten aus dem Mittelalter am besten gelungen. So die zwölf prachtvollen vergoldeten Erzfiguren bairischer Herrscher im Thronsaal des Königsbaues zu München, offenbar eine Nachbildung des Innsbrucker Maximilian-Denkmals. Ritterlich bewegt und stattlich hingestellt, zeigen sie, welchen Blick und Griff für ächt monumentale Haltung Schwanthaler besass. Verwandter Art sind die Standbilder Tilly's und Wrede's in der Feldherrnhalle. In solchen Werken, wie in der Walhallagruppe, dem Kreuzzugfriese klingt uns der romantische Geist der Zeit entgegen, wie er, zuerst durch die Befreiungskriege gefördert, nachmals im Leben, in der Literatur und Kunst so vielfach hervorbrach. Wo es dagegen galt, Träger modernen Geisteslebens plastisch auszuprägen, da fehlt bei oft anerkennenswerther monumentaler Gesammtanlage ein tieferes Versenken in den besonderen Geist der Aufgabe und jene feinere Durchführung, die in jeder Linie den Grundcharakter des Ganzen nachtönen lässt. Am besten gelang dies noch bei der Statue Kreittmayrs für München; dagegen sind Werke wie das Göthebild in Frankfurt und das Mozartdenkmal zu Salzburg geradezu als verfehlt zu bezeichnen.

Schwanthalers Schule

Die Schule Schwanthaler's hat gerade diesen Mangel an Empfindung für das feinere Leben der Form, für die plastische Beseelung der ganzen Gestalt bis zur Gleichgültigkeit und Rohheit herabsinken lassen. Am besten sind noch die älteren Werke, besonders Orlando di Lasso von *Widnmann* und Gluck von *Brugger*, die neuerdings vom Odeonsplatze nach dem Promenadenplatze haben wandern müssen.*) Aber wenn man die jüngsten Erzbilder der Maximiliansstrasse und gar das neue Denkmal Kurfürst Max Emmanuel's auf dem Promenadenplatze sieht, so muss man an

*) Dies Promeniren der Statuen, das man jetzt in Berlin nachahmen zu wollen scheint, ist eine unbegreifliche Rohheit, und beweist, wie man heutzutage bei hoher theoretischer Bildung in der Aesthetik doch in der Praxis allen Sinnes für das monumental Schickliche baar sein kann. Freilich ist es für viele solcher modernen Standbilder ganz gleich, wo sie stehen, weil sie überall schlecht sind und bleiben. Um auf dem Promenadenplatz die fünf jetzt dort versammelten Statuen zur Ansicht zu bringen, hat man schliesslich eine zweite Barbarei begangen und die eine Reihe der Bäume daselbst umgehauen!

der Entwicklung der dortigen Bildnerei gerechte Zweifel hegen. Das kürzlich errichtete Reiterbild König Ludwigs von *Widnmann* unterscheidet sich zwar durch Feinheit der Ausbildung und liebevolle Sorgfalt der Durchführung vortheilhaft von den meisten übrigen dortigen Denkmälern; allein die Grundidee desselben — König Ludwig ist halb mittelalterlich, halb modern gefasst, und sein Pferd wird von zwei Pagen begleitet — hat etwas so Unplastisches, Schwankendes, dass nothwendig die monumentale Wirkung und die harmonische Gesammthaltung darunter empfindlich leiden musste.

Neuerdings ist *Joseph Knabl* als glücklicher Erneuerer mittelalterlicher Holzschnitzerei aufgetreten, deren innerliche Empfindung er in edel geläuterten Formen zur Anschauung bringt. So an dem prächtigen Hochaltar der Frauenkirche. Nur ist leider ein richtiges Verhältniss zur Polychromie des Mittelalters dabei noch nicht wieder gefunden. In solchen Fragen wie überall kommt man nicht mit halben Maassregeln durch. Entweder hat der Künstler an Farben gar nicht gedacht, und dann ist jede Bemalung vom Uebel; oder er hat sich auf den Beistand der Farben verlassen, dann muss die Polychromie in entschiedener Weise durchgeführt werden. In München hat man einen unglücklichen Mittelweg eingeschlagen.

Fernkorn in Wien.

In Wien hat ein Schüler Schwanthaler's, *Fernkorn*, durch einen frischeren Naturalismus jene romantische Richtung zu beleben versucht. So in der effektvoll bewegten Composition des h. Georg, der den Lindwurm erlegt. Das neuerdings errichtete Reiterstandbild des Erzherzogs Karl verräth dagegen bei kräftig entwickelter Bewegung einen empfindlichen Mangel an plastischer Geschlossenheit und fällt mehr ins malerische Gebiet. —

Französische Plastik.

In Frankreich hat die moderne Bildnerei sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, wo Chaudet ihr das Streben nach strengem Klassicismus gab, in ähnlichen Richtungen ausgebildet, wie in Deutschland. Aber doch mit ganz anderen Erfolgen. Der Franzose strebt in allem Schaffen, durch sein grosses formales Talent getrieben, nach äusserlicher Vollendung, nach dem Reiz der sinnlichen Erscheinung. Fülle der Gedanken, Tiefe der Empfindung lässt er nur so weit zu, als ihm darüber die flüssige Ausprägung der Form nicht beeinträchtigt wird. Daher hat er gerade für plastisches Schaffen eine unleugbare Begabung, die schon im 13. Jahrhundert glänzend hervortrat. Aber er fällt, wie damals ebenfalls ersichtlich wurde, auch um so leichter in conventionelle Manier. Dazu kommt die Neigung zu leidenschaftlich bewegten Schilderungen, die aber, anstatt auf tiefer Auffassung des Psychologischen zu beruhen, sich gar leicht mit theatralischen Affekten, mit deklamatorischem Pathos abfindet.

Daher sind ihre Bildwerke fast immer von einer äusserlich bestechenden, ja blendenden Form, die aber häufig ohne tieferen Ideengehalt ist.

Am meisten tritt dies bei der idealistischen Sculptur hervor. Dass dieselbe in Frankreich sehr ausgedehnte Pflege fand, verdankt sie dem innigen Verhältniss, in welches sie zur Architektur gebracht wurde. Eine Reihe von bedeutenden Bauwerken verlangten und erhielten ihre Ausschmückung von der Plastik, die dadurch sich in architektonische Raumbedingungen fügen lernte und ein klares Stylgesetz erhielt. Aber fast alle diese Werke stehen um einen merklichen Grad kühler, reflektirter, dekorativer da als die ähnlichen in Deutschland geschaffenen. Die besten Leistungen der Franzosen auf diesem Gebiet verhalten sich zu den besten der Deutschen, wie die französische Tragödie zur deutschen, wie Racine's Phädra etwa zu Göthe's Iphigenia; und das schliesst ihre Vorzüge wie ihre Mängel ein.

Bosio.

An der Spitze dieser klassicistischen Reihe von Bildhauern steht *François Joseph Bosio* (1769—1845), den man in einigen Marmorwerken der Sammlung des Louvre (Hyazinth, die Nymphe Salmacis, Aristäos) als glücklichen Nachahmer der Antike kennen lernt, während eben dort eine Madonnenbüste auffallend nichtssagend und empfindungslos erscheint. Eine Art Martyrium seiner klassischen Richtung erlitt er bei der Aufgabe, die Reliefs für die Vendômesäule zu arbeiten. Ausserdem schuf er das Viergespann für den Triumphbogen des Carrouselplatzes. In der Chapelle expiatoire, welche Ludwig XVIII. errichten liess, ist die Gruppe rechts ein recht edel empfundenes, wenn auch nicht ganz glücklich aufgebautes Werk. Sie zeigt Ludwig XVI., wie er von einem Engel getröstet wird. — Die Gruppe zur Linken, welche die Königin Marie Antoinette von der „Religion" unterstützt darstellt, arbeitete *Jean Pierre Cortot* (geb. 1787, gest. 1843). In den Linien trefflich entwickelt, lässt sie eine tiefere Empfindung vermissen. Die Abstraktion hat zu viel Antheil daran, und die Gestalt der Religion ist nicht lebendig genug aufgefasst. Sie sollte lieber das schwere Kreuz bei Seite legen, um der unglücklichen Königin ernsthafter zu helfen.

Cortot.

Von Cortot ist auch die Gruppe im Giebelfelde des Palastes der Deputirtenkammer, eine allegorische Verherrlichung Frankreichs und der Verfassung von 1830. Am Arc de l'Etoile arbeitete er das Relief, welches Napoleon, gekrönt von der Victoria, darstellt. Es ist klassisch langweilig.

Pradier.

Die weibliche Schönheit in dem rein sinnlichen Zauber ihrer Erscheinung hat keiner so vollendet geschildert wie der Genfer *James Pradier* (1790—1852). Die höchste Vollendung einer schwellend weichen Marmorbehandlung kommt ihm dabei zu Statten, wie seine Phryne und die „leichte

Poesie" zur Genüge beweisen. Einige von seinen der Antike nachgedichteten Werken, die man in der Sammlung des Louvre sieht, zeigen ein bedeutendes Talent für Aufbau und Linienführung, ein feines Gefühl für den Umriss und dabei vollendete technische Meisterschaft. Wie grossartig und energisch Pradier bisweilen sein kann, beweist der gefesselte Prometheus; wie lebendig und kühn in der Bewegung, bezeugt der Niobide (1822). Reizend und liebenswürdig ist die Psyche, auf deren Oberarm ein Schmetterling sich niedergelassen hat; lebensvoll anmuthig Atalante, die sich die Sandalen befestigt (1850); ganz vortrefflich auch die verzweifelnde Sappho, das letzte Werk des Meisters. Dass Pradier seiner ganzen Richtung nach sich am wenigsten für religiöse Darstellungen eignet, beweist er in den für St. Clotilde und für die Madeleine gelieferten Arbeiten. Um so trefflicher sind dagegen seine mehr in dekorativem Sinn geschaffenen Werke. So die Statuen der ernsten und der komischen Muse an der Fontaine Molière; so auch die allegorischen Figuren an dem schön aufgebauten Springbrunnen in Nîmes, wo Feinheit der Form, edle und klare Behandlung der Gewänder und besonders ein treffliches Liniengefühl sich verbinden. Die beiden Schüler Pradiers, *Lequesne* und *Guillaume* sind als tüchtige Nachfolger ihres Meisters hervorzuheben. Entschieden ins Ueppige und selbst Lüsterne hat sich *A. J. Clesinger* verirrt, der durch die von einer Schlange gestochene Frau (1847) und die Bacchantin (1848) zuerst ein Aufsehen erregte, an welchem die ächte Kunst den geringsten Antheil hatte.

Clésinger.

Lemaire.

Der klassischen Richtung huldigt auch *Philippe Henri Lemaire* (geb. 1798), der für das Giebelfeld der Madeleine das grosse Relief des jüngsten Gerichts (1826—34) arbeitete, damit aber den Beweis lieferte, wie wenig die rein antikisirende Sculptur dem Geiste solcher christlichen Aufgaben gerecht zu werden vermag. Ausserdem widerspricht dieser Gegenstand, den das Mittelalter vermöge seiner Raumsymbolik so trefflich zu schildern und so bedeutsam räumlich abzustufen vermochte, der Anordnung in einem Tempelgiebel, der auf demselben Plane den Weltrichter, die Engel und Heiligen, die Auferstandenen und die Verdammten vereinigt.

Rude.

Unter denen, welche das Stadium einer streng klassicistischen Auffassung überwunden haben und ihre Werke aus einem feinen, an der Antike geläuterten Naturgefühl hervorwachsen lassen, ist *François Rude* (1785—1855) einer der trefflichsten. Von geistreicher Kühnheit, schlank aufgebaut, edel in den lebensfrischen Formen ist sein eherner Merkur im Louvre. Hier hat die mythologische Bezeichnung nur noch den äusseren Anlass gegeben, um eine jugendliche Gestalt in freier Bewegung sich ent-

falten zu lassen. Mit der rechten Hand an den Flügelschuh des rechten Fusses greifend, den er auf einen Baumstamm gesetzt hat, schwingt er in der Linken hoch seinen Stab. Dieselbe Frische des Ausdrucks, nur vielleicht noch naiver und liebenswürdiger, spricht aus der ebendort befindlichen Marmorstatue eines jungen neapolitanischen Fischers, der mit einer Schildkröte spielt. Trefflich in der Intention ist auch das Marmorbild der Jungfrau von Orleans im Garten des Luxembourg: aufhorchend scheint sie eben den überirdischen Ruf zu vernehmen, der ihre Bestimmung ihr anzeigt. Nur vielleicht ist die Bewegung etwas zu gewaltsam entwickelt. Ins unschön Uebertriebene fällt aber auch dieser tüchtige Meister beim ehernen Standbilde des Marschalls Ney, welches am Ausgang des Luxembourg-Gartens aufgestellt ist. Hier entgeht er so wenig, wie die meisten seiner Landsleute, dem unvermeidlichen Hange zum Forcirten, der den Franzosen eine würdevolle Monumentalplastik historischer Art so schwer macht. Noch viel unglücklicher ist Rude in dem Hochrelief am Arc de l'Etoile, worin er den Ausmarsch der Franzosen im J. 1792 zur Vertheidigung der Republik schildert. Abgesehen von dem wirr Gedrängten der Anlage ist die massive, über der feurig belebten Männergruppe schwebende Bellona mit hässlich zum Schreien aufgerissenem Munde, trotz ihres grossen Flügelpaares heftig ausschreitend dargestellt, so dass sie völlig wie ein gespreizt auf zwei Pferden stehender Kunstreiter erscheint. Endlich hat Rude an dem Denkmal des Publizisten Godefroy Cavagnac (1847) auf dem Montmartre-Kirchhof in der ausgestreckt daliegenden Erzfigur des Entschlafenen einen Schritt ins extrem-naturalistische Gebiet gethan, zu welchem die Sitte der älteren französichen Grabmäler ihn wohl verleitete. In herber Wahrheit liegt die Leiche da, der Kopf mit struppig wildem Bart starr zurückgeworfen, die Arme und Hände steif ausgestreckt, Hals, Brust und Schulter nackt. Den übrigen Körper bedeckt das trefflich in grossen Massen angeordnete Leichentuch. Die Ausführung ist, wie immer bei Rude's Werken, höchst gediegen.

Duret

Noch unmittelbarer, frischer und anziehender bewegt sich *François Joseph Duret* im Gebiet einer idealen Naturauffassung. Sein neapolitanischer Fischer, der die Tarantella tanzt (1833), jetzt im Luxembourg, ist ein Meisterstück fein und glücklich dargestellter momentaner Bewegung, der Körper in jugendlicher Elastizität und in zarten Formen durchgebildet, auch als vollendete Leistung des Erzgusses bewundernswerth. Nicht minder vorzüglich ebendort der improvisirende Winzer (1839). — Aus der grossen Zahl der übrigen Plastiker dieser Richtung erwähne ich noch *François Jouffroy* mit der anmuthigen Statue eines jungen Mädchens, das der Venus ihr erstes Geheimniss mittheilt (1839); die Schüler Pra-

Andere Meister verwandter Richtung.

dier's, *Charles Simart* („Orest") und *Etex* (zwei von den Reliefs am Arc de l'Etoile), *A. Ottin* (innig empfundenes Marmorbild der Laura Petrarca's im Garten des Luxembourg), *Denis Foyatier* (Spartacus) und *Courtet* (üppig bacchantische Gruppe eines Fauns und einer Centaurin), endlich *Jules Cavelier* mit seiner Penelope (1849). Durch die reiche Ausschmückung, welche Paris in seinen öffentlichen Plätzen und Gärten (Tuilerien und Luxembourg), an seinen Brunnen (auf der Place de la Concorde, Fontainen von S. Sulpice, von S. Michel, auf dem Louvois-Platze) und seinen Neubauten (die meist misslungenen Statuen und Reliefs am neuen Louvre) erhalten hat und fortwährend erhält, wird der idealistischen Plastik ein unbegrenztes Feld der Thätigkeit freigehalten: aber die Production verliert sich dabei auch vielfach ins Aeusserliche, Dekorative.

David von Angers.

Neben dieser massenhaften Idealsculptur tritt die ausschliesslich realistische Richtung entschieden zurück, obwohl sie einen der kühnsten und genialsten Vorfechter, *Pierre Jean David* von Angers (1793—1856), aufzuweisen hat. Dieser bedeutende und rastlose Künstler ging gleich seinen Zeit- und Strebensgenossen vom Studium der Antike aus; aber früh schon entwand er sich der Abhängigkeit von einem bei seinen Landsleuten sehr conventionell gehandhabten Formencanon und warf sich einem rücksichtslosen Naturalismus in die Arme, dessen Ziele häufig auf den nackten Realismus, auf Verkörperung der zufälligen und selbst der niedrigen Wirklichkeit hinauslaufen. Sein Philopömen im Louvre, der sich den Pfeil aus dem Schenkel zieht, zeigt in seiner kühnen Bewegung die scharfe Ausdrucksweise eines energischen Naturalismus. Als David (bis 1837) das grosse Relief für das Giebelfeld des Pantheons schuf, trat sein Gegensatz gegen die damals in Paris herrschende antikisirende Auffassung am schlagendsten hervor. Die Composition illustrirt die Aufschrift des stolzen Gebäudes: „Aux grands hommes la patrie reconnaissante". In der Mitte die ernste Gestalt des Vaterlandes in strengem antikem Faltenwurf; auf beiden Seiten die grossen Männer, die Helden des Geistes und des Schwertes, darunter der General Bonaparte, welcher hastig neben den finsteren Kriegern der Republik vorstürmt, um einen der dargereichten Siegeskränze zu erobern. Das realistisch Bunte der Gruppen in ihren keck behandelten Zeitkostümen, das malerisch Freie der Anordnung lässt einen eigentlich plastischen Eindruck nicht zur Geltung kommen, und aller Geist, alle charaktervolle Lebendigkeit lässt doch nicht vergessen, dass hier mit den unumstösslichen Fundamentalgesetzen architektonisch-plastischer Darstellung ein übermüthiges und unschönes Spiel getrieben ist.

Dass David nach seiner Sinnesrichtung am bedeutendsten sein muss, wo es gilt das individuelle Leben darzustellen, lässt sich vermuthen und

bestätigt sich durch die unabsehbare Anzahl höchst geistreicher, lebensprühender, meisterlich behandelter Portraitbüsten. Die berühmtesten Männer der neuern Zeiten, Corneille, Racine, Fénélon, Montesquieu, Lafayette, Cuvier, Alexander von Humboldt, Goethe, Schelling, Tieck, Rauch, und viele andere sind von David in Statuen und Büsten so dargestellt worden, dass man die geistigen Sympathieen des trefflichen Meisters aus der frischen Unmittelbarkeit seiner Auffassung empfindet. Weniger glücklich war David, wo es sich um monumentale Werke dieser Art handelte. Zwar fehlen solchen Arbeiten niemals die Vorzüge sprechender Aehnlichkeit und lebensvoller Natürlichkeit; allein da der Meister verschmähte, seinen Naturalismus durch die ächt plastischen Stylgesetze zu dämpfen, so fehlt diesen Standbildern das Element, wodurch sie aus der Sphäre gewöhnlicher Wirklichkeit in das Reich des Dauernden, allgemein Gültigen gehoben würden. Dass er solchen Missgriffen, wie bei der Statue des grossen Condé (jetzt vor dem Schloss zu Versailles) verfiel, den er in dem Momente darstellte, wie er seinen Kommandostab in die feindliche Schanze wirft, um ihn kämpfend zurückzuerobern, lässt sich um so leichter begreifen, da unter seinen Landsleuten selbst strengere Stylisten bei solchen Gelegenheiten dem nationalen Drange nach dem effektreich gesteigerten Ausdruck des Momentanen nicht entgingen. Doch ist sein Gutenberg-Denkmal in Strassburg darin weit glücklicher und darf überhaupt als eins seiner gelungensten Monumentalwerke bezeichnet werden.

Hier ist nun die Bemerkung nicht zu unterdrücken, dass es den Franzosen doch auffallend schwer, wenn nicht unmöglich zu werden scheint, ein ächtes historisch-monumentales Bildwerk zu schaffen. Liegt es daran, dass sie so ungern Maass halten und gar zu leicht in das Extreme gerathen? oder dass es ihnen nicht gegeben ist, die stille Grösse eines bedeutenden Charakters zu würdigen und stets eine bestechende, blendende, fortreissende Aeuserung, sei sie selbst theatralisch und übertrieben, zum Gradmesser der Schätzung machen? Oder sind die Ursachen noch tiefer zu suchen, in der Richtung ihres gesammten politischen Lebens, das dem freien Individuum keine Bahn der Wirksamkeit mehr gestattet, sondern Alle unterschiedlos dem gleichen Zwangsgesetze unterwirft?

Obwohl David eine zahlreiche Schule gebildet und auf seine Zeitgenossen vielfachen Einfluss geübt hat, kann man von eigentlichen Nachfolgern seiner Richtung nicht sprechen. Doch glänzt in der naturalistischen Auffassung wenigstens noch ein grosser Meister hervor: der Thierbildner *A. L. Barye*, der das Thierleben mit einer Feinheit und Schärfe der Beobachtung wiederzugeben weiss, in welcher ihm kein Andrer auf demselben Gebiete gleich kommt. —

Plastik bei den übrigen Völkern.

Neben den Deutschen und Franzosen treten die übrigen Völker im plastischen Schaffen der Gegenwart so sehr zurück, dass eine Betrachtung der vereinzelten lokalen Leistungen für die gesammte geschichtliche Uebersicht kaum von Werth erscheint. Zwar fehlt es nicht an Künstlern, auch nicht an Aufträgen, aber ein nachhaltigeres Wirken, eine erfolgreichere Bethätigung lässt sich nirgends erkennen. Belgien ist vorwiegend abhängig von französischen Einflüssen und hat aus seiner glücklichen nationalen Erhebung nur für seine Lieblingskunst, die Malerei, aber keineswegs für die Plastik eine kräftige Neubelebung geschöpft. Wohl errichtet man auch dort den grossen Männern Denkmäler, aber zu einer ächten historisch-monumentalen Plastik sind die Ansätze noch dürftiger als in Frankreich. Selbst der gefeierte *Wilhelm Geefs* hat in seinem Rubens zu Antwerpen, und seinem Grétry zu Lüttich keine wahrhaft lebensvollen Gestalten hinzustellen gewusst. Besser gelingen ihm wie seinen Kunstgenossen *Fraikin*, (Marmorstatue des gefangenen Cupido) *Simonis* u. A. die rein genrehaften Darstellungen. *Geerts* hat sich durch seine meisterlichen Chorstühle im Dom zu Antwerpen als Erneuerer mittelalterlicher Schnitzkunst bewährt.

Belgien.

England.

In England, wo der historische und politische Sinn so hoch entwickelt ist, sollte man vor Allem eine bedeutsame Monumentalkunst erwarten. Aber so wenig die Engländer Sinn und Talent für die höhere geschichtliche Malerei haben, so wenig vermag sich bei ihnen eine bedeutsame Plastik zu entwickeln. Es fehlt nicht an einer beträchtlichen Anzahl von Denkmälern ihrer grossen Männer: aber sie sind durchweg so unglücklich ausgefallen, so styllos und doch zugleich selbst ohne alle energische Naturauffassung, dass man jegliches höhere bildnerische Talent bei ihnen in Zweifel ziehen muss. Man braucht nur den unbedeutenden Wellington zu sehen, der auf seiner schmächtig eleganten Stute quer über den Triumphbogen von Hyde Park dahinreitet, um zu begreifen, was dort im Bereich monumentaler Plastik möglich ist. Diese Anschauung gewinnt von historischer Seite eine Bekräftigung, wenn wir uns erinnern, dass schon im 13. Jahrhundert sich Züge genrehafter Auffassung selbst in ihre Grabstatuen einschlichen, und dass dann bald ein nüchterner Realismus Platz griff, der nur ausnahmsweise durch continentale Einflüsse verdrängt wurde. Dagegen lässt sich ein gewisses Talent für die Genreplastik den heutigen englischen Künstlern nicht absprechen, nur dass auch dabei weniger das frische Naturleben, als eine süssliche Sentimentalität vertreten ist. Nirgends hat Canova's Geist so angesprochen und solche nachhaltige Wirkung ausgeübt wie dort. Weitaus der edelste und stylvollste von den heutigen englischen Bildhauern

ist *Gibson*, der in Rom lebt und streng genommen der dortigen Schule anzureihen wäre. In der Portraitplastik wird *François Chantrey* († 1839) vorzüglich geschätzt. Von den übrigen namhaften Bildhauern mögen *R. Wyatt, Macdowell, Macdonald, Campbell*, die beiden *Westmacott* und *Marshall* genannt werden.

Italien.

Mehr als anderswo zehrt in Italien die gesammte bildende Kunst von der Vergangenheit, von deren Grösse sie sich sichtlich niedergedrückt fühlt. Bis jetzt haben die Schicksale des namenlos gesegneten und namenlos unglücklichen Landes jeden frischeren Aufschwung des künstlerischen Lebens unmöglich gemacht. Erst wenn seine politische Wiedergeburt in Wahrheit gelingt, lassen sich auch für die Kunst neue Blüthen erwarten. Ueber das von Canova Geleistete hat sich die Plastik nicht wesentlich emporgeschwungen. Wohl findet jene höhere keusche Läuterung der Form, wie sie durch Thorwaldsen eingeführt wurde, in *Tenerani* einen würdigen Vertreter, allein auch hier kommt man nicht über den Eindruck einer in edlem Styl durchgeführten, mit meisterlicher Technik vorgetragenen conventionellen Auffassung hinaus. Diese Vollendung der Marmortechnik aber, die durch Jahrhunderte in ununterbrochener Tradition dort heimisch ist und eine Menge der in den übrigen Ländern entworfenen Werke in die ausführende Hand italienischer Bildhauer bringt, bestimmt überwiegend den Charakter der dortigen Schöpfungen. Denn nicht selten macht sich die Virtuosität in jenen auch früher geübten durchsichtigen Verschleierungen breit wie in der „Vestalin" des Mailänders *Monti*. Andere suchen, wie *Fraccaroli* in seinem vom Pfeile getroffenen Achill die herkömmlich antikisirende Auffassung durch den jähen Ausdruck von Leidenschaft zu beleben, oder jenem Stoffgebiete, nach dem gelegentlichen Vorgange Canova's, Momente von drastischer Wirkung abzugewinnen wie der Florentiner *Bartolini* in seinem Pyrrhus, der den Astyanax über die Mauern Troja's schleudert. Werke anmuthigeren Inhalts kennen wir von *Carlo Finelli* aus Carrara, von *Magni, Demi, Bienaimé* u. A.

Römische Schule.

Der römischen, durch Canova und Thorwaldsen ausgebildeten Schule gehört endlich eine Anzahl von Plastikern der verschiedenen Nationen an, die dort ihre zweite Heimath gefunden und im Festhalten am strengen Idealismus, an den von der Antike vorgeschriebenen Gesetzen ihr gemeinsames Erkennungszeichen haben. Von dem Engländer Gibson, der hieher gehört, war schon die Rede. Unter den Deutschen ist wohl der bedeutendste *Martin Wagner* (geb. 1773) aus Baiern, der im Auftrage König Ludwigs die plastische Austattung des Siegesthores zu München und den grossen Fries der Völkerwanderung für die Walhalla geschaffen hat. Sodann der sinnige *Karl Steinhäuser* aus Bremen, welcher aus der

streng klassischen Richtung den Weg zu einer edlen, innig empfundenen Darstellung christlicher Stoffe, (Madonna, Ansgarius) aber auch allgemeiner poetischer Figuren, wie Mignon, der Violinspieler u. A. gefunden hat; ferner der frühverstorbene *Rudolf Schadow*, der überaus thätige *Emil Wolf*, der Holländer *Matthias Kessels* (1784 — 1838) u. A. m.

Rückblick.

Werfen wir schliesslich einen Rückblick über den zuletzt verflossenen Zeitraum, so drängt sich uns die erfreuliche Thatsache auf, dass die Bildnerei seit dem Auftreten Canova's bis auf diesen Tag in stetigem Fortschreiten sich bewegt hat. Vergleicht man vollends ihre Leistungen mit den gleichzeitigen ihrer populäreren Schwesterkunst, der Malerei, so wird kaum bezweifelt werden können, dass wir wieder in einer jener Epochen stehen, wo die Plastik der Malerei um einen merklichen Schritt vorangeeilt ist. Denn trotzdem, dass die grössere Masse des Schaffens und die bedeutenderen Aufträge der letzteren zufallen, hat sie es kaum zu so vollkommenen, mustergültigen Lösungen ihrer höchsten Aufgaben bringen können, wie die Bildnerei deren eine ganze Reihe aufzuweisen hat, und leidet vielfach noch theils an einem Uebermaass des Naturalistischen, theils an einem Mangel gediegener technischer Durchbildung. Daher kommt es denn, dass die nothwendige Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens, die Meisterschaft im Technischen, von der einen Seite für überflüssig, wohl gar für unwürdig, von der anderen bereits für eine künstlerische Leistung an sich betrachtet wird. Bei der Plastik versteht sich dagegen von selbst, was bei der Malerei vielfach noch einen Gegenstand seltsamen Streites ausmacht. Und in diesem Sinne kann man sagen, es sei ein Glück für die Bildnerei, dass sie nicht die allbeliebte Modekunst des Tages ist. Was sie trotzdem an allgemeiner Gunst zu erringen wusste, hat sie der widerstrebenden Zeit abgerungen.

Hindernisse der Plastik.

Denn wir dürfen hier nicht unterlassen daran zu erinnern, dass auch in anderen Beziehungen die Plastik heutigen Tages nicht auf Rosen gebettet ist. Wie leicht wurde es dem griechischen Bildhauer gemacht, seine Phantasie mit den reinsten Formen zu füllen; selbst gegen seinen Willen hätte er nicht umhin gekonnt eine Reihe von vollendet schönen, harmonischen Bildern in sich aufzunehmen! Auch der Bildhauer des 13. Jahrhunderts war darin glücklich gestellt, und selbst die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts konnten aus ihrer Umgebung wenigstens charaktervolle, lebensfrische Eindrücke empfangen. Wie steht es mit den heutigen Künstlern! Selbst wenn die gesammte äussere Erscheinung unserer Zeit, wenn unser Kostüm nicht ebenso unnatürlich als abgeschmackt wäre,

selbst wenn unsere Frauen nicht so monströs eingeschnürt und aufgebauscht, und wir Männer nicht so nüchtern eingewickelt wären, wie wir sind: schon der häufige Wechsel der Mode liesse das Auge nicht zu ruhigen Eindrücken kommen. Durch wie viele Wandlungen hat diese launenhafteste und modernste aller Göttinnen bereits seit Canova's Auftreten die heutige Welt hindurchgeschleppt, und mit welchen Ueberraschungen beschenkt sie uns noch jeden Tag! Selbst an die ungünstigste Tracht kann sich die Bildnerei gewöhnen, und selbst der widerstrebendsten Form vermag sie einen gewissen plastischen Reiz abzugewinnen: aber wenn das Auge fortwährend in dem gestört wird, was es als die normalen Verhältnisse einer menschlichen Gestalt aufzufassen hat; wenn es sich bald an mathematisch dürre Parallelfiguren, bald an wandelnde Glockenungeheuer als das allgemein Gültige der menschlichen Erscheinung gewöhnen soll, so verliert es die Ruhe und die nothwendige Sicherheit der Ueberzeugung in diesem kaleidoskopischen Wechsel der Formen. Wir verlangen heutigen Tages mit Recht, dass die gefeierten Männer unserer Geschichte, dass unsere Dichter, Denker und Befreier uns in voller leibhaftiger Gestalt, wie sie unter uns gewandelt haben, nicht in einer antikisirenden Verkleidung vorgeführt werden; aber wir vergessen, dass wir durch unsere modische Veränderungssucht den Bildhauern die Lösung dieser Aufgabe unendlich erschweren.

Werth der antiken Studien.

Erwägt man dies Alles, so wird schon daraus die Nothwendigkeit des fortgesetzten Studiums der antiken Werke für unsere Plastik sich ergeben. Denn je weiter eine Zeit in ihrer äusseren Erscheinungsform sich von der menschlichen Schönheit ins Barbarische entfernt — und recht gründliche Barbaren sind wir in dieser Hinsicht — um so mehr thut ihr Noth, den gefährdeten Schönheitssinn zu stärken und zu läutern durch die Schöpfungen einer Epoche, die Allem was sie hervorgebracht, das Gepräge des ewig Gültigen zu verleihen wusste. Und sogar die letzte Spur von Gefahr, die ehemals in solchen Studien liegen konnte, ist jetzt verschwunden. Denn wer vermöchte mit gelehrten Exercitien nach der Antike unserer Gegenwart den Eindruck eigenster künstlerischer Schöpfungen zu geben! Machen wir doch dieselbe Erfahrung so oft auf der Bühne, wo selbst die geistvollsten Reconstructionen antiker Stoffe keinen freien Herzensantheil mehr zu wecken vermögen. Unsere Kunst muss innerlich national sein, das heisst nicht in dem engherzigen politisch tendenziösen Sinn, den man so oft dabei unterlegt, sondern in der allein wahren Bedeutung, dass ihre Schöpfungen aus dem Boden unseres eigensten geistigen Lebens aufblühen. Hält man diese Grundlinie fest, so wird sich selbst aus dem allegorisch-symbolischen Ziergarten, dessen

Beihülfe die Sculptur nicht entbehren kann, sofern sie ihre knappe stylgemässe Ausdrucksweise nicht mit der geschwätzigen malerisch-landschaftlichen vertauschen soll, mancher Schössling mit so viel innerlicher Lebenskraft ausstatten lassen, dass er nicht den Eindruck des fremdartig Frostigen macht, sondern uns unmittelbar nah und verwandt erscheint. Wer versteht nicht sofort das Symbol des sterbenden Löwen auf dem Denkmal zu Luzern! Wie hätte der Gedanke einfacher, ergreifender ausgedrückt werden sollen! Und solcher Art könnte man Manches anführen, sowohl aus den Werken Thorwaldsens und Rauchs als auch ihrer geistesverwandten Nachfolger.

Naturalismus.

Dass aus dem Studium der Antike eine läuternde, belebende Kraft in jene Genreplastik hinüberdringt, welche die einfache Darstellung anmuthiger Natur zur Aufgabe hat, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Wohl aber darf man das Eine nicht vergessen, dass gegen jede Art von Uebertreibung, von Ausschreiten ins üppig Sinnliche und gar Lüsterne die Antike wieder den festen Damm bildet, seit wir die keuschen Schöpfungen ächt griechischer Kunst uns unverlierbar zu eigen gemacht haben. Aber auch jenes Gebiet der Plastik, das diesen Gränzen am fernsten zu liegen scheint, die Schilderung des individuellen Lebens, bedarf eines starken Stromes antiken Schönheitsgefühles, um den auf diesen Wegen liegenden Gefahren des einseitig Charakteristischen, niedrig Realistischen zu entgehen. Je sicherer diesen Schöpfungen die lebendigste Sympathie des Volkes zu Theil wird, um so wichtiger ist es, ihnen eine würdige stylvolle Fassung zu geben. Wer sehen will, wie nichts von dem schärfsten Ausdruck des Sonderlebens geopfert und doch das Ganze in jene grosse Auffassung getaucht ist, welche wir immer wieder aus den Alten schöpfen, und die darauf hinausgeht, das Wesentliche, ewig Gültige aus der verwirrenden Masse des Zufälligen zu lösen und zu einem charaktervollen Gebilde auszuprägen, der betrachte die Standbilder Rauchs und Rietschels.

Idealkunst.

Haben wir nun den Ueberblick über den Stoffkreis der heutigen Plastik gehalten, so fragt sich schliesslich: ist es unserer Zeit nicht gegeben, eine ächte Idealkunst hervorzutreiben und damit also auch den höchsten, ewigen Gedanken Ausdruck zu leihen? Ist unsere Zeit so ideenarm, oder sind ihre Ideen so widerspänstiger Natur, dass sie sich der plastischen Verklärung entziehen? Gewiss nicht. Wohl aber sehen wir die Völker heut in einem Zustand gewaltigen Ringens, dessen Ziel dahin geht, die fast überall noch lastenden Fesseln vergangener Zeiten, welche eine freie, menschenwürdige Entwicklung hemmen, abzustreifen, aus dem frisch vordringenden Leben der Gegenwart die faulenden Ueber-

reste überwundener Kulturstufen zu entfernen, die sich für das allein Lebensfähige halten, weil eine verkehrte Staatsraison aus solchen morschen Balken die Stützen des wankenden Staatsgebäudes zu machen beliebt. Diese Kämpfe werden zu Ende geführt werden, und wer zweifelt daran, dass die Völker siegen müssen? Sind aber erst jene freien Staatsverfassungen, das Ideal des gesammten modernen Ringens, geschaffen, in welchen die Menschheit sich nach langer Unruhe und Unbehaglichkeit wieder wohnlich einrichten und zu fortschreitender Verbesserung sich entwickeln kann, dann erlebt auch die Kunst wieder eine Zeit wahrer, höchster Blüthe. Den Monumenten, die wir jetzt schon unseren grossen Männern setzen, werden dann noch ganz andere folgen.

Religiöse Plastik.

Aber auch die religiöse Kunst, die in eminentem Sinn ideale, wird dann eine neue grosse Blüthe erleben. Warum sie heute darniederliegt, das verschuldet nicht etwa eine Irreligiosität des Zeitalters, sondern die Feindseligkeit, welche die Vertreter der spezifischen Kirchlichkeit gegen die Freiheitsbestrebungen der Gegenwart hegen, die gehässige Ausschliesslichkeit, mit welcher die Träger der confessionellen Parteien sich überall als Erbpächter des einzig wahren Christenthums geriren. Findet die Kirche in dem freien Staate der Zukunft ihre eigene Freiheit, gewinnt sie ihre vielfach verscherzte Würde dadurch wieder, dass sie sich nicht mehr in das weltliche Gebiet des Staates mischt, dann wird es sich zeigen, dass die Zeiten nicht irreligiös geworden sind. Nur dazu ist die Gegenwart zu entwickelt, dazu hat sie zu viel vom Wirken und Walten der Geschichte und des christlichen Geistes in der Geschichte kennen gelernt, um ferner mit leeren dogmatischen Gerüsten, mit hohlem kirchlichen Formelwesen ihr religiöses Gefühl abfinden zu lassen. Sie will lebendiges Brod, nicht mehr Steine. Wer heutigen Tages auf den sittlichen Gehalt des Christenthums als das allein Wahre, Schöpferische der Weltreligion hinweist, dem wird das wohlfeile Spottwort des „Rationalismus“ zugeworfen. Sei es drum: dennoch liegt in jener sittlichen Macht das einzig Weltbewegende der Christuslehre. Und das ist gewiss: sobald dies anerkannt und zur Geltung gebracht wird, haben wir wieder ein christliches Gesammtgefühl, unbeschadet der mannichfachen kirchlichen Formen, in die nebenbei sich die Religiosität der Einzelnen und der Völker kleiden mag. Nur aus einem solchen Gesammtgefühl kann eine ächt religiöse Kunst wieder erwachsen. Bis dahin werden wir höchstens eine kirchliche Tendenzkunst haben. Dann aber werden wahrhaft religiöse Werke des tiefsten christlichen Gehaltes wie Rietschels Pietas nicht mehr vereinzelt bleiben.

Nachträge.

Zu S. 461. Die Bildwerke an der Loggia de' Lanzi sind nicht nach Zeichnungen *Orcagna's* ausgeführt. Bonami hat vielmehr ermittelt, und K. Koch in der Bayerischen Zeitung vom 5. Mai 1863 mitgetheilt, dass 1383 *Angiolo Gaddi* die Zeichnungen zu denselben vollendete, und *Giovanni di Ambrogio* die Gerechtigkeit und Klugheit, *Jacopo di Piero Guidi* die Stärke, die Mässigung und die drei theologischen Tugenden ausführte.

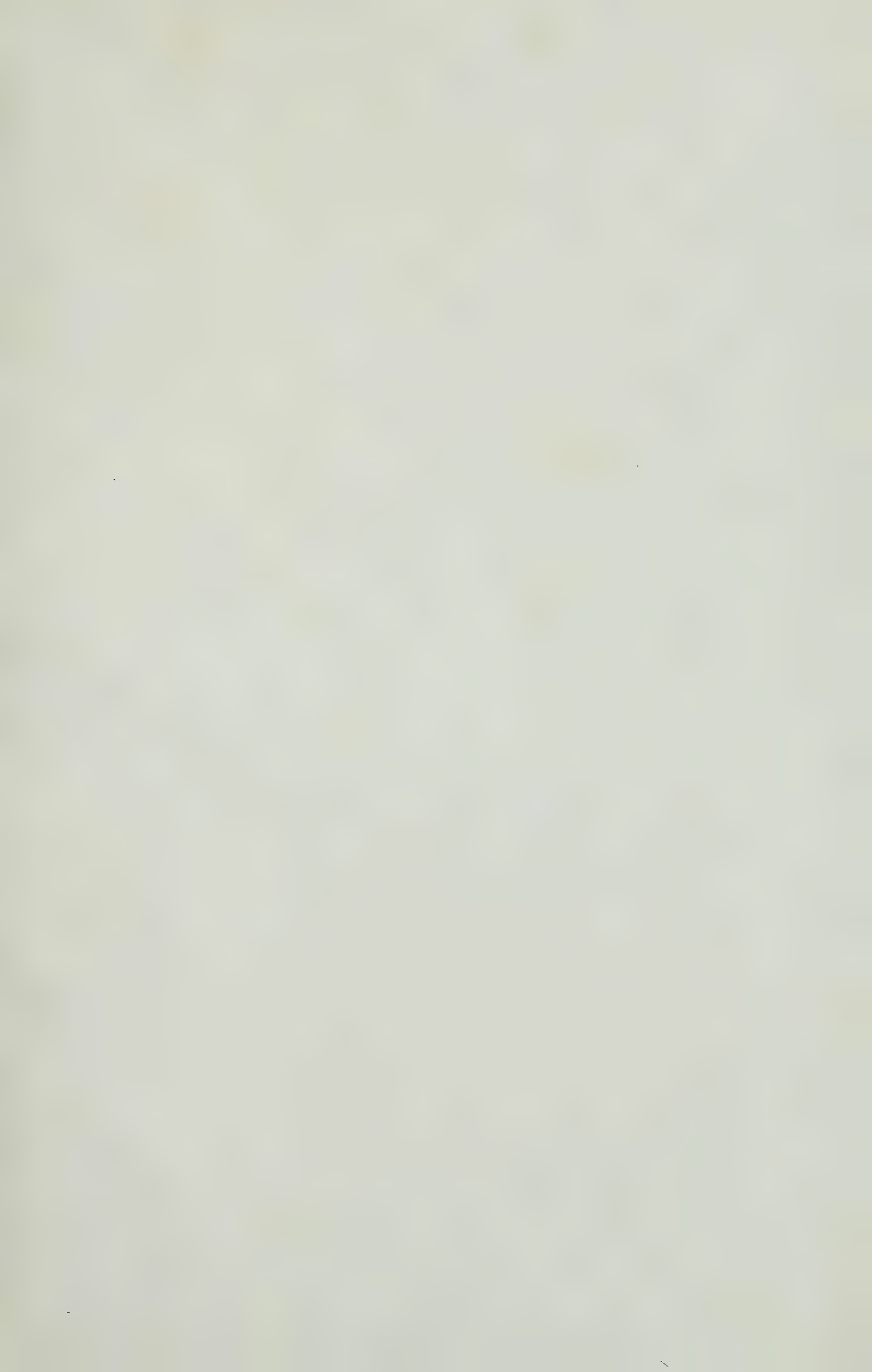
Zu S. 662. Bei Gelegenheit der Arca des h. Dominicus in Bologna hätte ich bemerken sollen, dass ich die Figur des h. Petronius nicht für ein Werk *Michelangelo's* halte, sondern für die Arbeit irgend eines Nachahmers seiner späteren Weise.

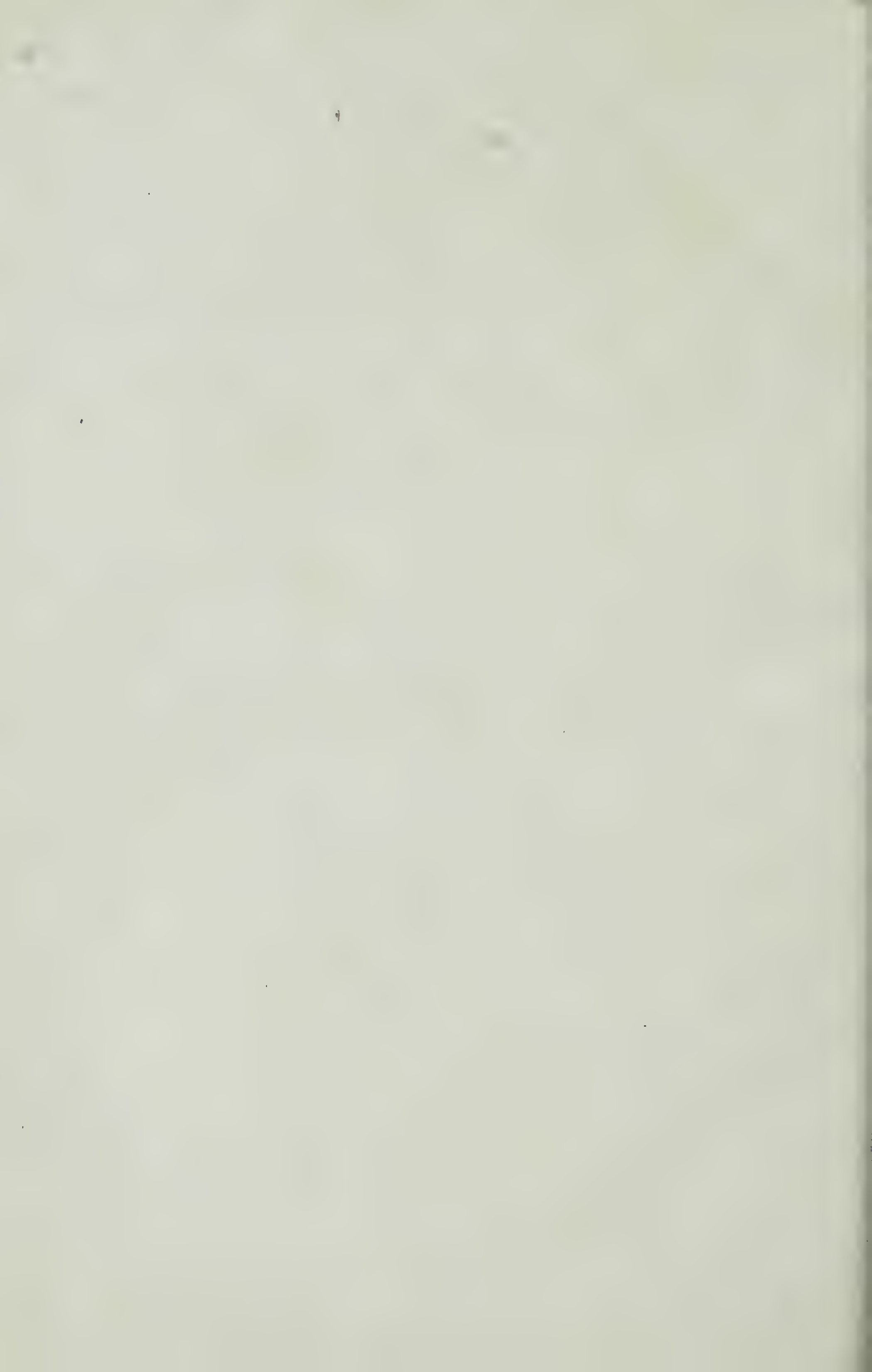
Zu S. 663. Der Cupido *Michelangelo's* scheint im Kensington Museum zu London wieder aufgetaucht zu sein. Nach dem, was H. de Triqueti in der Mai-Nummer der Pariser Gazette des beaux arts über die Sculpturen jener neuerdings entstandenen Sammlung sagt, und nach beigefügten Abbildungen lässt sich an jener Thatsache kaum zweifeln.

Künstler-Verzeichniss.

Orts-Verzeichniss.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.











PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 15 25 04 018 3